

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**  
**Departamento de Historia del Arte II**



**LA PINTURA DE BODEGONES Y FLOREROS EN  
ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Andrés Sánchez López**

Bajo la dirección del doctor:  
Alfonso E. Pérez Sánchez

**Madrid, 2006**

- **ISBN: 978-84-669-2935-6**

**Andrés Sánchez López**

**LA PINTURA DE BODEGONES Y  
FLOREROS EN ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII**  
**Tomo I**

**Tesis doctoral dirigida por:**  
**DON ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ**  
**Catedrático jubilado Universidad Complutense**  
**Académico de la Historia**

**Departamento de Historia del Arte (II)**  
**Facultad de Geografía e Historia**  
**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**2006**



*A mis padres*





### **Agradecimientos**

La presente tesis ha sido posible gracias a una beca de investigación concedida por la Fundación Ramón Areces que me permitió llevar a cabo su realización en las mejores condiciones posibles. Aprovecho para agradecer la confianza que pusieron en mí para llevar a cabo este proyecto.

Quiero expresar mi gratitud a mi director, el Dr. Alfonso E. Pérez Sánchez por su constante apoyo durante la elaboración de esta tesis. Considero un autentico privilegio haber gozado durante estos años de su docto magisterio, su constante entusiasmo y generosidad

Gracias también al profesor Renato Ruotolo, su incansable y desprendida ayuda, sus acertados consejos y su compañía durante mi estancia en Nápoles quedan reflejadas en estas páginas.

Así mismo, quiero agradecer al personal de las diversas instituciones públicas (museos, archivos y bibliotecas) que con eficacia y celo me han ayudado durante mi investigación.

Igualmente a todos aquellos anticuarios y coleccionistas que de forma desinteresada me han dado a conocer nuevas obras que aquí se publican.

Para terminar, gracias a mis padres, Andrés y Natividad, por su paciencia y respaldo, así como por su comprensión y perseverancia que siempre ha sido un ejemplo para mí. De igual modo a mis hermanos: Cristina, que con sus consejos y ayuda me ha ayudado en muchas ocasiones a seguir adelante y a mejorar mi gramática, Ana, Fernando y Natividad; todos ellos me han marcado el camino.

Finalmente a Inma, por su constante e incondicional apoyo en los buenos y malos momentos, su confianza y paciencia infinita y especialmente por su cariño de tantos años. Por todo ello gracias.



## **ÍNDICE**

### **Tomo I**

|               |   |
|---------------|---|
| - Índice..... | 7 |
|---------------|---|

### **Parte I: La naturaleza muerta en España y sus protagonistas**

|  |     |
|--|-----|
| - Introducción .....   | 13  |
| - 1. La naturaleza muerta en la primera mitad del s. XVIII   |     |
| - 1. 1. La pintura en la Corte   |     |
| - 1. 1. 1. El cambio de siglo. La herencia de la pintura de bodegones y floreros de finales del s. XVIII ..... | 25  |
| - 1. 1. 2. Los pintores españoles de naturalezas muertas en la primera mitad del s. XVIII.....                 | 32  |
| - 1. 1. 3. Pinturas y pintores extranjeros de naturaleza muerta en la Corte .....                              | 45  |
| - 1. 1. 3. 1. La influencia francesa.....  | 45  |
| - 1. 1. 3. 2. La influencia italiana .....   | 49  |
| - 1. 1. 3. 3. Giacomo Nani .....   | 58  |
| - 1. 2. La naturaleza muerta en Andalucía  |     |
| - 1. 2. 1. La escuela sevillana .....  | 69  |
| - 1. 2. 2. El final de siglo: la introducción de los modelos académicos en Sevilla .....                       | 93  |
| - 1. 2. 3. La naturaleza muerta en Cádiz, Córdoba y Granada .....  | 101 |
| - 1. 3. La naturaleza muerta en Cataluña .....   | 107 |
| - 1. 4. La naturaleza muerta en Mallorca .....   | 119 |
| - 2. La naturaleza muerta en la segunda mitad del siglo XVIII  |     |
| - 2. 1. La pintura de naturaleza muerta y la Real Academia de San Fernando ...                                 | 133 |
| - 2. 2. La pintura de bodegones en la Corte .....  | 157 |
| - 2. 2. 1. Mariano Nani .....  | 160 |

|   |     |
|---|-----|
| - 2. 2. 2. Luis Paret y Alcázar .....   | 174 |
| - 2. 2. 3. La estela de Luis Egidio Meléndez: José López Enguídanos y los pintores del cambio de siglo..... | 182 |
| - 2. 2. 4. Francisco Goya y la pintura de naturaleza muerta .....   | 189 |
| - 2. 3. La naturaleza muerta en la Manufacturas Reales .....  | 197 |
| - 2. 3. 1. La Real Fábrica de tapices de Santa Bárbara .....  | 197 |
| - 2. 3. 2. La Real Fábrica de porcelana del Buen Retiro .....   | 226 |
| - 2. 3. 3. El Real Laboratorio de Piedras Duras del Buen Retiro .....                                       | 236 |
| - 2. 4. La pintura de naturaleza muerta en Valencia .....   | 247 |
| - 2. 4. 1. Félix Lorente.....   | 251 |
| - 2. 4. 2. José Ferrer.....   | 257 |
| - 2. 4. 3. Benito Espinós y la Escuela de Flores y Ornatos .....  | 260 |
| - 2. 4. 4. Juan Bautista Romero .....   | 271 |
| - 2. 4. 5. La herencia de Benito Espinós .....  | 273 |
| - 2. 5. La naturaleza muerta en Cataluña .....  | 277 |
| - 3. Biografías de los pintores de naturalezas muertas  |     |
| - 3. 1. Vida de Juan Pedro Peralta.....   | 283 |
| - 3. 2. Vida de Giacomo Nani .....  | 291 |
| - 3. 3. Vida de Félix Lorente.....  | 297 |
| - 3. 4. Vida de Mariano Nani .....  | 299 |
| - 3. 5. Vida de José Ferrer.....  | 313 |
| - 3. 6. Vida de Benito Espinós .....  | 317 |
| - 3. 7. Vida de Juan Bautista Romero .....  | 325 |
| - 3. 8. Vida de José López Enguídanos.....  | 329 |
| - 3. 9. Vida de Bartolomé Montalvo .....  | 339 |

## **Parte II: Catálogo de obras**

|  |     |
|--|-----|
| - 1. Catálogo de pinturas.....         | 345 |
| - 1. 1. Madrid                         |     |
| - 1. 1. 1. José López Enguídanos ..... | 349 |
| - 1. 1. 2. Bartolomé Montalvo.....     | 362 |

|   |     |
|---|-----|
| - 1. 1. 3. Giacomo Nani.....                    | 369 |
| - 1. 1. 4. Mariano Nani.....                    | 411 |
| - 1. 1. 5. Luis Paret y Alcázar.....            | 445 |
| - 1. 1. 6. Juan Pedro Peralta.....              | 451 |
| - 1. 1. 7. Andrea Procaccini.....               | 454 |
| - 1. 1. 8. Domingo María Sani.....              | 455 |
| - 1. 2. Andalucía.....                          |     |
| - 1. 2. 1. Pedro de Acosta.....                 | 459 |
| - 1. 2. 2. Francisco Gallardo.....              | 466 |
| - 1. 2. 3. Carlos López.....                    | 470 |
| - 1. 2. 4. Bernardo Germán Lorente.....         | 471 |
| - 1. 2. 4. José Moreno Toro.....                | 476 |
| - 1. 2. 5. Juan de Pereda.....                  | 478 |
| - 1. 2. 6. Andrés Pérez Murillo.....            | 479 |
| - 1. 3. Valencia.....                           |     |
| - 1. 3. 1. Benito Espinós.....                  | 481 |
| - 1. 3. 2. José Ferrer.....                     | 518 |
| - 1. 3. 3. Félix Lorente.....                   | 526 |
| - 1. 3. 4. Juan Bautista Romero.....            | 537 |
| - 1. 4. Cataluña.....                           |     |
| - 1. 4. 1. Félix Cabanyes.....                  | 555 |
| - 1. 4. 2. Salvador Molet.....                  | 556 |
| - 1. 4. 3. Antonio Viladomat.....               | 562 |
| - 2. Catálogo de los cartones para tapices..... |     |
| - 2. 1. Ginés Andrés de Aguirre.....            | 563 |
| - 2. 2. Guillermo Anglois.....                  | 571 |
| - 2. 3. Ramón Bayeu.....                        | 576 |
| - 2. 4. José del Castillo.....                  | 578 |
| - 2. 5. Francisco Goya.....                     | 584 |
| - 2. 6. Mariano Nani.....                       | 586 |
| - 2. 7. Matías Téllez.....                      | 599 |

|   |     |
|---|-----|
| - 3. Catálogo de modelos para el laboratorio de piedras duras del Buen Retiro                   |     |
| - 3. 1. Carlos José Flipart.....  | 601 |
| - 4. Catálogo de piezas de porcelana del Buen Retiro decoradas con naturalezas<br>muertas ..... | 605 |
| - Bibliografía .....  | 613 |
| - Índice onomástico .....   | 637 |

## **Tomo II**

|                          |    |
|--------------------------|----|
| - Corpus documental..... | 3  |
| - Láminas .....          | 17 |

**PARTE I:**

**La naturaleza muerta en España y sus  
protagonistas**





*“...Hay higos morados goteando jugo amontonados sobre hojas de parra; y están representados con grietas en la piel, algunos se hallan a punto de reventar y descargar su miel, otros abiertos por la mitad, de maduros que están.” (Filostrato, *Imágenes*, I, 31)*

## **INTRODUCCIÓN**

Es notable el conocimiento sobre el género de la naturaleza muerta española del Siglo de Oro, del que es buena muestra la abundante bibliografía que se ha ido publicando hasta hoy día sobre la producción de bodegones y floreros en el siglo XVII. Por el contrario, es poco lo que se sabe sobre este género en el siglo siguiente, y crucialmente no existía un estudio de conjunto sobre el tema.

Esta tesis aspira a cubrir este vacío investigando en profundidad la naturaleza muerta española del dieciocho. Este estudio incluye, por una parte, el mejor conocimiento de las escuelas, los artistas que las integran y sus obras; además, intenta poner de manifiesto las relaciones entre ellas así como la posible influencia de otras escuelas europeas. El estudio de estos aspectos, que ya sería relevante de por sí, tiene además un interés añadido: sólo conociendo con detalle el bodegón del siglo dieciocho podemos establecer con fidelidad las relaciones que éste mantiene con la extraordinaria escuela bodegonística española del siglo anterior. Sólo este conocimiento nos permitirá comparar con justicia la producción de ambos siglos. Finalmente, la mejor comprensión de este género podrá permitir arrojar cierta luz sobre las abundantes y mal conocidas obras de esta temática que cada vez con mayor frecuencia aparecen en el mercado anticuario.

Como decíamos, no existe un estudio general sobre este tema. Los existentes, aunque no abordan el asunto con la profundidad que sería deseable, apuntan, sin embargo, algunos elementos importantes para iniciar la marcha.

La pionera exposición *Floreros y Bodegones en la pintura Española* (Madrid, 1936) a la que acompañaba el magnífico catálogo realizado por Julio Cavestany

(Madrid, 1936-40) dio las pautas para el estudio del género desde sus orígenes hasta el romanticismo. Desde ese momento la historiografía española sobre la pintura de género se centró especialmente en el estudio del origen del bodegón y en su desarrollo durante el siglo XVII. Por el contrario, el bodegón español del Siglo de las Luces quedó en parte desatendido, y los escasos estudios sobre él no han hecho más que repetir las premisas ya dadas por Cavestany. Éste, si bien citaba y exponía a todos aquellos pintores de los que se conocían documentos u obras, subrayaba la importancia, por encima de todos ellos, de Luis Egidio Meléndez, al que acompañarían Luis Paret y Alcázar y Francisco Goya. Así mismo destacaba la importancia de las manufacturas reales y de la industria sedera valenciana, sin olvidar el notable desarrollo de la ilustración botánica.

Estas ideas se han mantenido en las escasas aproximaciones al tema que se han hecho. Así lo podemos comprobar en el libro ya clásico sobre el género de Charles Sterling, *La Nature Morte* (París, 1959) que no hizo sino asimilar los comentarios de Cavestany. Otro ejemplo sería el capítulo de Juan Antonio Gaya Nuño dedicado a la pintura española de naturaleza muerta en el setecientos en *Natura in Posa. La Grande Stagione della Natura Morta Europea* (Milán, 1977). Su visión sobre la pintura de naturaleza muerta en España durante este periodo era bastante negativa pues la consideraba un “apéndice” de la del siglo XVII. Los únicos artistas dignos de mención serían los citados por Cavestany.

Será ya en los años ochenta cuando se produzca un avance en el estudio de la naturaleza muerta española en general gracias a la exposición *Pintura Española de Bodegones y Floreros de 1600 a Goya* (Madrid, Museo del Prado, 1983) que estaba acompañada por un catálogo realizado por el comisario de la exposición A. E. Pérez Sánchez. Este suponía una continuación de lo realizado por Cavestany, si bien lo completaba y ampliaba. Respecto al tema aquí investigado esta exposición supuso un notable avance pues se estudiaba la Escuela Sevillana de principios del siglo XVIII dedicada especialmente al trampantojo. Además de incluir un apartado para la pintura de la primera mitad del siglo, analizaba por vez primera los pintores valencianos de flores en su conjunto. Una consecuencia de esta exposición será el libro del mismo autor *La Nature Morte Espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle à Goya* (Friburgo, 1987) que supuso el primer análisis completo de toda la naturaleza muerta española.

Estos estudios supusieron una puesta al día de la investigación sobre la naturaleza muerta española. En los años siguientes se mantuvo el interés por el tema,

especialmente gracias a la organización de exposiciones como la comisariada por Peter Cherry y William B. Jordan, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya* (Londres, National Gallery, 1995) a la que acompañaba un catálogo del que existe una edición en español. Basada en la exposición de Pérez Sánchez, supuso la aportación de algunos datos nuevos para el estudio del género. De los referidos al XVIII, los más interesantes son tal vez el análisis de algunas obras de Goya, las reflexiones sobre la pintura valenciana de flores, de la que se publicaron nuevas obras, así como el intento de aclarar la situación del cambio de siglo, aspecto en el que intentaremos profundizar en la presente tesis.

Finalmente nos encontramos con la exposición organizada por Francisco Calvo Serraller, *El bodegón español de Zurbarán a Picasso* (Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1999) que supuso más un repaso sobre el género que una investigación novedosa. De gran interés por la original idea de comparar las pinturas de grandes maestros barrocos con las de artistas modernos en la búsqueda de un hilo argumental de toda la pintura de bodegones española, no supuso, sin embargo, un avance en la investigación del género en el siglo XVIII.

Junto a estos estudios generales se han producido numerosas aportaciones a la pintura de bodegones del siglo XVIII, si bien estas han consistido en estudios monográficos centrados en los grandes pintores citados por Cavestany. El más afortunado ha sido Luis Egidio Meléndez quién, durante los últimos años, ha gozado de un gran interés, muy merecido, que ha provocado la publicación de un notable número de estudios sobre su vida y su obra. El primer estudio sobre el pintor fue el realizado por Eleanor Tufts, quién le dedicó su tesis doctoral: *Luis Meléndez, Eighteenth Century Master of the Spanish Still-Life with a catalogue raisonné* (Columbia, 1985). Resultado de esta investigación fue una exposición de gran importancia en colaboración con J. J. Luna, *Luis Meléndez: Spanish Still-Life Painter of the Eighteenth Century* (Dallas, Meadows Museum, 1985). Uno de los aspectos más interesantes del catálogo de esta exposición fue un capítulo dedicado a la naturaleza muerta española del s. XVIII; aunque no aportaba ninguna novedad, sí puede ser considerada como una síntesis de todo lo dicho hasta ese momento.

Recientemente se ha llevado a cabo una revisión exhaustiva sobre Meléndez realizada por Peter Cherry, actualmente el especialista más importante sobre el pintor, del que se espera próximamente una importante biografía sobre él. La abundancia de

estudios dedicados a Meléndez nos ha llevado a considerar innecesario incluir en esta tesis un estudio dedicado al artista que no supondría sino redundar en lo ya dicho recientemente. Sin embargo, esto no es óbice para señalar en los lugares oportunos la gran influencia que tuvo en el desarrollo del género durante la segunda mitad del s. XVIII. Así mismo, se destacarán las posibles influencias que el artista tuvo: Meléndez no puede de ningún modo ser considerado un genio aislado creador de un estilo único y casi milagroso, sino ha de ser contemplado como un producto de su tiempo. El artista no fue ajeno a diferentes fuentes, y recibió desde luego la influencia del medio en el que se movía.

El otro gran artista al que se ha dedicado una mayor atención ha sido Francisco Goya. A pesar de que sus pinturas de este género son muy escasas, su importancia ha provocado que aparezcan siempre citadas tanto en estudios sobre la naturaleza muerta como en otras obras. La reciente publicación de un detallado y completo estudio sobre sus naturalezas muertas por parte del alemán Bodo Vischer, *Das Auge der Natur- Goyas Stilleben* (Petersberg, 2005), nos ha llevado a omitir un análisis más profundo, si bien hemos considerado oportuno realizar algunas observaciones orientadas, especialmente, a intentar comprender su pintura no solo como la creación de un nuevo horizonte por descubrir sino como el resultado de unas experiencias previas que el artista conocía bien.

El último de los grandes pintores del siglo es Luis Paret y Alcázar. A pesar de no existir ningún estudio dedicado exclusivamente a su producción de naturalezas muertas, su obra y su vida han sido estudiadas en varias ocasiones. Sin embargo, hemos considerado oportuno revisar su producción dedicada a la naturaleza muerta, lo que nos ha llevado a interesantes conclusiones de cierta novedad.

Esta es la situación general de lo que ha sido el estudio de la naturaleza muerta española del siglo XVIII. Ante la ausencia de un estudio profundo y sistemático de este género pictórico en España durante este periodo, consideramos la necesidad de investigar el tema para esclarecer cómo se produjo el desarrollo del género y completar la visión de la naturaleza muerta que se hallaba aún con grandes incógnitas. Creemos haberlo conseguido, al menos en la mayor parte. En concreto, tratamos de mostrar que la naturaleza muerta de este siglo no se reduce tan solo a los tres grandes pintores citados por Cavestany sino que hubo importantes personalidades artísticas que, si bien no alcanzaron la genialidad de estos, sí participaron con enorme intensidad en la

evolución del género. El mejor conocimiento de esta larga nómina de autores permite completar la interpretación y entendimiento de la naturaleza muerta y ofrece el marco idóneo para comprender mejor la obra de Meléndez, Goya y Paret.

La tesis está planteada en tres apartados claramente discernibles. En un primer bloque se trata de crear una base argumental que pretende explicar de manera lineal el devenir de la naturaleza muerta española en conjunto. Se divide en dos partes claramente diferenciadas que corresponden a cada mitad del siglo, pues debemos señalar la gran diferencia que puede apreciarse en la naturaleza muerta en ambas mitades de la centuria. Así, la primera mitad del siglo se halla sumida en una fuerte crisis artística, que se manifiesta, de un lado, en la pervivencia de los modelos del pasado y, de otro, en la fuerte influencia que las escuelas extranjeras tendrán en la naturaleza muerta; por todo ello ésta sufrirá una importante decadencia salvo en escasas excepciones. Por el contrario, en la segunda mitad del siglo descubriremos una situación mucho más interesante, con una renovación estética que supondrá una puesta al día respecto a las corrientes europeas, que llegará incluso a apuntar a la evolución del género en el Romanticismo.

El estudio de la primera mitad del siglo lo dividiremos según las escuelas peninsulares que tengan una mayor importancia en el género. Así, junto a la pintura de naturaleza muerta que se produzca en la Corte debemos destacar especialmente la de Sevilla, Barcelona y Mallorca.

Podemos afirmar que de entre todas ellas la más atractiva por la cantidad de artistas y obras, además de por su calidad, es la sevillana. En el análisis de ésta nos centramos en la evolución del género así como en el estudio de los artistas. El trampantojo será el tema preferido en Sevilla, con Bernardo Germán Lorente y Pedro de Acosta como máximos representantes, de los que aportamos nuevas obras y datos sobre su vida. Sin embargo también podemos afirmar hoy que se mantuvo con una cierta importancia la pintura de flores, especialmente gracias a Andrés Pérez Murillo, pintor que recuperamos en esta tesis. La importancia de la capital andaluza hará que su influencia llegue a otras partes de Andalucía, como Cádiz y Granada, centros de una cierta importancia, especialmente la primera en la que también se desarrollará la pintura de trampantojos. A fines de siglo, tras la fundación de las Academias, llegará a Andalucía el bodegón neoclásico que practicarán artistas como Andrés Rossi o Francisco Gutiérrez.

En Barcelona se mantendrá vivo el recuerdo del siglo anterior gracias a Antonio Viladomat, que hasta ahora era considerado como el gran maestro del bodegón en la Ciudad Condal. Sin embargo debemos añadir el nombre de Feliú Elías como continuador de cierta solvencia del género.

En Mallorca encontramos uno de los artistas más atractivos del cambio de siglo, Guillermo Mesquida, del que sabemos que fue un pintor de naturalezas muertas de gran prestigio. El gran problema al que nos enfrentamos es que no conocemos ninguna obra de este género, por lo que es difícil juzgar su importancia, así como la influencia que pudo tener en otros artistas. El género no desaparecerá en la segunda mitad del siglo e incluso llegarán los ecos de lo que se realiza en la Academia de San Fernando, gracias a la actividad de Cristóbal Vilella, artista cuya obra está a medio camino entre la naturaleza muerta y la ilustración científica; lo incluimos en esta tesis por su interés y su relación con el tema.

El estudio de la naturaleza muerta en la Corte plantea un gran problema: la ausencia, casi absoluta, de pinturas de naturaleza muerta durante este periodo. A pesar de ello hemos destacado las influencias extranjeras y la situación del género durante el cambio del siglo. En la tesis incluimos las noticias de numerosos artistas que se dedicaron al género en espera de que aparezcan obras de su mano. Pintores extranjeros como Domenico María Sani se dedicarán esporádicamente a este tipo de pintura, si bien no podemos considerarlos especialistas. Sin embargo tenemos el honor de añadir a la nómina de pintores de género a Pedro de Peralta del que recuperamos su obra y su biografía. Junto a este pintor debemos destacar el estudio del napolitano Giacomo Nani. Su inclusión en este estudio se debe a dos razones: la primera es la importancia que su obra tuvo en el desarrollo de la naturaleza muerta debido a la gran cantidad de pinturas que circularon por España y por toda Italia; la segunda, la ausencia de un estudio de su vida y su obra que ahora podemos ofrecer tras investigar ambas en profundidad, lo que supone una completa novedad en la investigación de la naturaleza muerta europea.

La segunda mitad del siglo supondrá una total renovación de la naturaleza muerta en España, especialmente gracias a Meléndez, aunque ahora podemos comprobar que no estuvo solo sino que contó con un importante rival, Mariano Nani, pintor napolitano que llega a España con Carlos III y del que ahora ofrecemos una novedosa revisión en la que aportamos una completa biografía y un amplio catálogo de su obra que supone una contribución inédita. Sin llegar a alcanzar la calidad de

Meléndez, su importancia en la naturaleza muerta española es más que notable pues trabajó para la Familia Real durante más de cuarenta años, lo que le permitió una posición privilegiada y un reconocimiento en los círculos aristocráticos.

Junto a Mariano veremos como en los años noventa surgirá una serie de pintores que seguirán de cerca los modelos neoclásicos creados por Meléndez. A la cabeza estará José López Enguídanos del que reconstruimos su vida y su obra con numerosas novedades documentales y nuevas pinturas. Seguidor de este artista será Bartolomé Montalvo al que, pese a desarrollar su producción en la primera mitad del siglo XIX, hemos decidido incluirle en esta tesis pues su formación se produjo en los años finales del siglo XVIII con el que guardará una importante deuda toda su vida. Además, podemos reconocer en su obra un puente entre el bodegón de ambos siglos. Cerramos la tesis con la obra de Francisco Goya, colofón de la pintura de naturaleza muerta del Siglo de las Luces. La comparación de la obra de estos pintores con lo que se realizaba por los mismos años en Europa demuestra que estaban al tanto de lo que allí se hacía.

Estos pintores tendrán una clara relación con la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esta institución, creada con la función de formar el gusto artístico ligado a la monarquía, tendrá una interesante relación con la pintura de naturaleza muerta. Hemos creído necesario dedicar un capítulo que estudiase la posición de esta institución con respecto a este género de pintura. Los resultados son interesantes, pues junto a una actitud de cierta indiferencia por su carácter de pintura inferior, descubriremos que desde la Academia se apoyaba y valoraba este tipo de pintura como demuestra el nombramiento de Académicos de mérito a algunos pintores de género y la adquisición de obras de este género para la formación de los discípulos.

Un apartado muy importante para comprender el devenir de la pintura de naturaleza muerta en España durante este periodo es el estudio de la producción de las manufacturas reales creadas por los borbones, lo que ya fue señalado por Cavestany y reiterado por Gaya Nuño, Pérez Sánchez y Luna. En la presente tesis, hemos intentado analizar la producción de estos centros relacionada con la naturaleza muerta. En concreto, los de mayor interés para nosotros son la Fábrica de tapices de Santa Bárbara (1721) y la Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro (1760) a la que está unida la del Laboratorio de Piedras Duras. Todas ellas tendrán gran importancia en el desarrollo de la naturaleza muerta al convertirse este tema en elemento fundamental de su decoración.



Especialmente relevante será la producción de los años setenta en la Fábrica de Santa Bárbara donde se realizarán tapices para la decoración de los Reales Sitios en los que el tema preferido será las naturalezas muertas de caza. Su interés radica, por una parte, en lo novedoso de este tipo de representaciones que enlazan con modelos franceses y, por otra y muy especialmente, por sus artífices, que serán algunos de los más importantes pintores de la época. Además de las magníficas obras de Goya, José del Castillo, Ginés Andrés de Aguirre, Ramón Bayeu y Matías Téllez, destaca la obra de Mariano Nani y especialmente, por su novedad, la de Guillermo Anglois del que hemos descubierto una interesantísima producción de cartones con naturalezas muertas de gran calidad.

En la Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro se mantendrá el interés, iniciado en Capodimonte, por decorar las piezas de porcelana con escenas de bodegón. Además, es particularmente reseñable que dos de los grandes especialistas de la naturaleza muerta española como son Mariano Nani y Juan Bautista Romero trabajaran en esta manufactura. Incluimos además un apéndice con las piezas de porcelana con decoración de naturalezas muertas que se conservan en los museos españoles con el fin de ser utilizadas en una futura investigación más extensa sobre las relaciones entre diseño y pintura de naturaleza muerta.

Finalmente hemos creído oportuno incluir el estudio de la producción del Laboratorio de Piedras Duras. Destacan especialmente los diseños realizados por Carlos José Flippart que podemos considerar como unos de los más bellos ejemplos de trampantojos realizados en Europa durante la segunda mitad del siglo XVIII, con los que están intensamente relacionados.

El último capítulo en este recorrido será el dedicado a la pintura valenciana. Nuestra intención ha sido estudiar a los maestros más significativos de la pintura valenciana. Así, pretendemos destacar aquellos pintores más importantes, sus relaciones e influencias, pero también sus cualidades como pintores singulares y no ligados a un mismo núcleo estilístico. No ha sido el fin del estudio realizar un análisis de la Escuela de Flores y Ornatos fundada en Valencia en 1783, pues ya se ha hecho en diversas ocasiones. Iniciamos el estudio con un repaso de lo que fue la pintura de naturaleza muerta en la primera mitad del siglo con una serie de nombres completamente desconocidos. El momento de mayor esplendor se producirá a partir de la segunda mitad. Así nos centramos en la obra de Félix Lorente, José Ferrer, Benito Espinós y

Juan Bautista Romero. De todos ellos aportamos novedades biográficas y numerosas obras inéditas que nos han permitido analizar su producción. No olvidamos señalar su relación con otros maestros tanto españoles como europeos.

Finalmente incluimos el estudio de la pintura en Barcelona en el fin de siglo que se convertirá en un apéndice de la escuela valenciana gracias a la labor de Salvador Molet, discípulo de Benito Espinós, quien trabajará en la Escuela de la Lonja de Barcelona a donde llevará la pintura floral desarrollada en la Academia de San Carlos de Valencia.

No hemos querido incluir en la presente tesis la producción de los ilustradores botánicos. Estos tienen gran interés debido a que algunos de ellos comenzaron su carrera artística como pintores de naturaleza muerta, de la que su obra puede ser considerada una derivación (no olvidemos que el nacimiento del género a fines del siglo XVI estuvo ligado a la ilustración botánica); sin embargo y a pesar de ello, no consideramos oportuno incluir su estudio en este recorrido por la naturaleza muerta española del s. XVIII puesto que ello supondría ampliar mucho la tesis y salirnos de los objetivos marcados.

En el presente estudio, además de la biografía de los artistas y sus obras, hemos tenido muy en cuenta el estudio de las colecciones de la época para entender mejor el gusto de los coleccionistas. De su estudio destacaremos el interés que se mantendrá durante todo el siglo por los maestros europeos del s. XVII, si bien a fines del dieciocho aumentará la atención por los pintores españoles de la época. Especial importancia tendrán las colecciones reales pues serán los reyes los más activos coleccionistas de naturalezas muertas. Así, en las colecciones de Isabel de Farnesio, el Infante D. Luis de Borbón y su hermano Carlos III, encontraremos numerosas naturalezas muertas especialmente de caza. Sin embargo, el más destacado será Carlos IV, tanto por la gran cantidad de naturalezas muertas que poseyó como por incluirse entre ellas obras de sus más estrictos contemporáneos junto a las de los maestros antiguos. En Aranjuez logró reunir una interesante serie de naturalezas muertas entre las que destacan las obras de Meléndez a las que unió las encargadas a Mariano Nani.

Será durante el reinado de Carlos IV cuando otros coleccionistas comiencen a mostrar un gusto por las naturalezas muertas españolas del siglo XVIII. Tal es el caso de Manuel Godoy, al que podemos considerar como un discípulo del monarca en las aficiones artísticas. A pesar de su deuda con el rey, será un importante mecenas de

algunos pintores del género. Además veremos cómo en las colecciones de algunos ilustrados aparecerán los nombres de los artistas hasta ahora vistos.

Al estudio de la situación general de la naturaleza muerta durante el siglo XVIII en España, hemos añadido un apéndice con las biografías de los más importantes pintores del género del siglo, de los que no se tenían biografías completas. Hemos considerado oportuno hacerlo debido a las numerosas noticias documentales que hemos encontrado sobre ellos y que eran desconocidas hasta ahora. Especialmente novedosas son las de Pedro de Peralta, las de los Nani, Giacomo y Mariano, y la José López Enguídanos, artistas que recuperamos para la historiografía. Además, en el estudio sobre la naturaleza muerta también incluimos novedades biográficas, a veces inéditas, de otros artistas que por su escasa extensión no hemos considerado necesario incluir en este apéndice biográfico.

Completa nuestra investigación un catálogo razonado de las pinturas de los más importantes especialistas del género. Dicho catálogo aparece ordenado por escuelas y por orden alfabético. En él incluimos una gran cantidad de obras inéditas junto a las ya conocidas y recogemos una importante documentación sobre muchas de ellas.

Además incluimos un catálogo de los cartones para tapiz y para intarsias con temas de naturaleza muerta. Lo hacemos así para completar el estudio de este género pues podemos considerar estas obras como auténticas obras pictóricas a pesar de su función originaria. Ambos catálogos van acompañados por la reproducción de la mayoría de las obras estudiadas, lo que facilitará el estudio de las pinturas además de la importante documentación gráfica que esto supone. Junto a estos catálogos incluimos un inventario de las piezas de porcelana del Buen Retiro que tienen decoración de naturaleza muerta. Lo hacemos como muestra de la importancia que estos temas tuvieron en la producción de la manufactura real y para que sirva como un instrumento útil para futuras investigaciones.

En un tomo aparte hemos incluido un corpus documental en el que reunimos un abundante número de documentos inéditos. Parte fundamental de esta tesis ha sido el trabajo de investigación en diversos archivos españoles (Archivo Histórico Nacional, Archivo General de Palacio, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y otros archivos parroquiales) y napolitanos (Archivos parroquiales y Archivo Diocesano). Este trabajo nos ha permitido descubrir una importante documentación para reconstruir la vida de varios pintores así como para

conocer nuevos datos sobre muchas de las pinturas. Hemos incluido también algunos que ya han sido citados o publicados con el objeto de poder ofrecer un corpus documental completo.

En el mismo tomo, junto al Corpus Documental, se añade un amplio apartado en el que aparecen las ilustraciones de la mayoría de las obras que hemos estudiado tanto en los diferentes capítulos como en el catálogo de obras. Muchas de ellas son inéditas o se reproducen por vez primera por lo que se convierten en documentos gráficos de relevante importancia, así mismo, su reproducción en un tomo aparte permiten que puedan consultarse de manera más cómoda junto al catálogo.



## **1. LA NATURALEZA MUERTA EN LA PRIMERA MITAD DEL S. XVIII**

### **1. 1. La pintura en la Corte**

#### **1. 1. 1. El cambio de siglo. La herencia de la pintura de bodegones y floreros de finales del s. XVII**

Los estudios sobre la situación artística en España durante la transición entre los siglos XVII y XVIII han señalado el empobrecimiento que la escuela pictórica española sufrió en esos años y los efectos que estas circunstancias produjeron en las primeras décadas del siglo dieciocho<sup>1</sup>. Aunque poco a poco se va conociendo mejor cómo era el panorama de la pintura en España durante este periodo, el desconocimiento que existe sobre la naturaleza muerta en el cambio de siglo sigue siendo notable por no decir casi absoluto. Sin embargo, al contrario de lo que sucede en los géneros mayores, en los que el agotamiento creador era patente, no parece ser así en el género del bodegón. Al repasar la situación en la que se encontraba el género a fines del siglo descubrimos que este podría haber desarrollado una mayor actividad con nuevos bríos creativos.

---

<sup>1</sup> Es clásico el estudio sobre la época de Ives BOTTINEAU, *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986. Este autor trata el mismo tema en la introducción al catálogo de la exposición *El Arte Europeo en la Corte de España durante el s. XVIII*, Madrid 1980, p. 15-20. Además, la situación ha sido estudiada por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura Barroca en España. 1600-1750*, Madrid, 1992 y recientemente por F. MORÁN TURINA, *El Arte en la Corte de Felipe V*, cat. exp. Madrid, 2002-2003, Madrid, 2002.

Desafortunadamente la Guerra de Sucesión provocará una crisis que acabará con cualquier intento renovador.

A la magnífica escuela nacional ligada a este género que existió durante el siglo II, debemos unir una serie de acontecimientos en la última década que deberían haber supuesto un mayor enriquecimiento y una evolución paralela en el bodegón y la pintura de flores a la del resto de Europa. La influencia más importante la encontramos, como en otras ocasiones, en el mundo italiano y en especial en la escuela napolitana. Recordemos que la llegada a la corte madrileña de **Luca Giordano**<sup>2</sup> supuso la introducción de nuevos pintores en la corte que vinieron con el artista o que llegaron inmediatamente después, gracias a las recomendaciones del pintor ante Carlos II. Esta influencia napolitana debemos tenerla en muy alta consideración pues en ese momento su importancia dentro del género del bodegón era sobresaliente y podemos considerarla, junto a la francesa, como la más importante de Europa durante esos años.

Antes de nombrar a los artistas que ejercieron mayor influencia, debemos indicar que el propio Giordano se dedicó a este tipo de pintura y que su relación con *i generisti* napolitanos será muy cercana<sup>3</sup>. Así, durante su estancia en España, dejó presente su calidad como pintor de flores y de bodegones, que solía insertar en sus grandes composiciones. No vamos a desgranar aquí la presencia de estas representaciones en sus cuadros; solo baste recordar la *Guirnalda de flores con Cristo Salvador* que se conserva en el Patrimonio Nacional<sup>4</sup>. La obra es de una altísima calidad y sin duda demuestra una deuda con el mundo pictórico romano en especial con lo creado por Mario Nuzzi.

---

<sup>2</sup> Sobre la presencia de Giordano en España véase *Luca Giordano y España*, Palacio Real de Madrid, cat. exp. a cargo de A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, Madrid, 2002 y O. FERRARI, F. SCAVIZZI, *Luca Giordano*, Milán, 1992.

<sup>3</sup> Sobre el tema es interesante el artículo de Giuseppe SCAVIZZI, “La pittura di genere e Luca Giordano”, *Ricerche sull'600 napoletano*, Nápoles, 2001, p. 166-174; G. De VITO, “Luca Giordano e la Pittura di Genere: qualche riflessione”, *Ricerche sull'600 napoletano*, Milano, 1993, p. 41-81 y Luca Giordano, cat. exp. Nápoles, 2001, p. 286. Sobre la relación de Giordano con los grandes maestros del género napolitano véase *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1638-1759)*, Nápoles, 1997.

<sup>4</sup> Atribuida al círculo de Giordano, es una muestra de la influencia del artista en este tipo de obras. De hecho en el Patrimonio Nacional se conservan otras cuatro guirnaldas con escenas del Nuevo Testamento que pertenecieron a la colección de Isabel de Farnesio. En ellas se nota una muy diferente mano en la ejecución de las flores, que podríamos atribuir a un maestro español de principios de siglo (A. ATERIDO, J. MARTÍNEZ CUESTA, J. J. PÉREZ PRECIADO, *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*, vol. II, Madrid, 2004, p. 402, nº 448-451. Reproducidas en Madrid, *op. cit.*, 2002, p. 315, R. 167, R.171, R.172, R.173). Así mismo existen noticias documentales de la existencia de pinturas de flores de Luca Giordano como en la colección de José Camps en la que se conservaban dos floreros (R. GIL, *Arte y Coleccionismo privado en Valencia del s. XVIII a nuestros días*, Valencia, 1994, p. 220). Una muestra de su relación con los artistas de naturaleza muerta sería la reciente publicación de una Guirnalda con San José y el Niño de Luca Giordano y Abraham Brueghel (colección

Este último, tuvo un gran éxito durante toda la segunda mitad del siglo XVII y sus obras circularon con frecuencia por el medio artístico madrileño en el siglo siguiente, lo que le convirtió en uno de los pintores preferidos por los coleccionistas<sup>5</sup>. Es muy posible que sus obras influyesen de alguna manera en los pintores aunque el conocimiento de su pintura vendrá en concreto por medio de los especialistas madrileños de flores como veremos.

Pero sin duda, lo más interesante para nosotros es la llegada a España, ante la necesidad que Carlos II tenía de este tipo de pinturas, de dos de los más importantes pintores de naturalezas muertas napolitanos. Nos referimos al Abate **Andrea Belvedere** y a Giuseppe Recco que fueron recomendados por Luca Giordano<sup>6</sup>.

El primero de ellos es una de las personalidades más destacadas de la pintura de flores de todas las épocas. Su estancia en España, desde 1694 hasta 1700 fue lo suficientemente prolongada para que su obra fuese conocida al menos por Francisco Pérez Sierra y los pintores que desarrollarán su pintura en el primer tercio del s. XVIII<sup>7</sup>. No deja de ser interesante la causa de su regreso a Nápoles pues según parece se debió a una disputa con Giordano por demostrar cual de los dos era mejor pintando flores. Tras realizar cada uno un florero quedó demostrado, por el juicio de Carlos II, que el mejor era Luca Giordano ante lo cual, Belvedere, ofendido, decidió retornar a su patria<sup>8</sup>. Este episodio nos permite corroborar la dedicación de Giordano a este tipo de género.

No sucede lo mismo con **Giuseppe Recco**, pues muere nada más desembarcar en España, en 1695 (Alicante), lo que provoca que no llegase a pintar en nuestro país. Sin embargo sus obras eran conocidas y abundantes en la corte española así como en algunas colecciones privadas desde antes de su llegada. Además, con él vendrán algunos de sus hijos, también pintores, que tras la muerte de su padre decidirán permanecer en

---

privada (*Fiori. Cinque secoli di pittura floreale*, catálogo de la exposición, Museo del Territorio, Biella, 2004, (a cargo de F. Solina), Roma, 2004, p. 251, n.º 104).

<sup>5</sup> Sobre la obra de este pintor en España véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura Italiana del s. XVII en España*, Madrid, 1965, p. 316-317. Es interesante destacar la presencia de ocho pinturas de flores de Mario Nuzzi entre las obras que poseía José Gómez de Terán, marqués de Portago, a su muerte en 1755 (M. B. BURKE y P. CHERRY, *Spanish Inventories 1. Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Part 1, Michigan, 1997, doc. 140) [AHPM, Prot. 16741, f. 406], lo que indica el interés que existía por este pintor en este siglo.

<sup>6</sup> Sobre su presencia en España sigue siendo imprescindible la obra de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura Italiana del s. XVII en España*, Madrid, 1965, p. 378-380 (Belvedere) y 423-431 (Recco).

<sup>7</sup> Sobre nuevas obras del artista véase A. SÁNCHEZ LÓPEZ, "Nuevos Bodegones napolitanos en España", *Archivo Español de Arte*, t. LXXVIII, (311), 2005, p. 323-331.

<sup>8</sup> Así lo narra Bernardo DE DOMINICCI, *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani*, Nápoles, 1742, vol. III, p. 572.



España por algunos años. Este es el caso de **Elena Recco** y **Nicolo María Recco**<sup>9</sup>. Dedicados también a la pintura de naturaleza muerta, su calidad artística no es tan alta como la de su padre pero, por lo que conocemos de su mano, los dos demuestran un alto grado de maestría técnica que sin duda les haría destacar entre los pintores de género españoles. Es muy posible que estos últimos conociesen y copiasen los modelos de estos pintores, que traían en sus pinceles las novedades del mundo napolitano.

La importancia de estos artistas se descubre en el interés que tendrán los coleccionistas por sus obras. Es frecuente en las colecciones del s. XVIII encontrar obras atribuidas a estos pintores, en especial a la familia Recco<sup>10</sup>.

No obstante, es importante señalar que estos artistas napolitanos trabajaron en círculos muy cerrados, normalmente ligados a la Corte. No sabemos hasta qué punto fueron conocidos por los artistas contemporáneos. Prueba de que no debieron serlo mucho, podría ser el hecho de que estos artistas no aparezcan en la obra de Palomino, *Vidas del Parnaso Pintoresco Laureado*. Es muy significativo que el de Bujalance, fervoroso admirador de Luca Giordano al que dedicó una extensa biografía, omita, sin embargo, a los especialistas en la naturaleza muerta venidos de Nápoles.

Junto a estos pintores napolitanos se ha venido señalando la importancia de la italiana **Margarita Caffi** (1650/51-1710)<sup>11</sup>. A pesar de que siempre se ha destacado la influencia de esta pintora sobre los pintores de flores madrileños a fines del seiscientos, idea basada en las numerosas obras suyas que hay en España, debemos puntualizar que tales pinturas aparecen sobre todo en el s. XVIII por lo que su influencia se producirá en gran medida en este siglo más que en los años finales del s. XVII y principios del siglo siguiente<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Poco se sabe sobre Elena, para más información sobre su vida y obras véase A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *op. cit.*, 2005. Debemos suponer que tras la muerte de Carlos II y el retorno a Nápoles de Luca Giordano todos estos artistas retornaron a Nápoles donde continuaron su labor artística. Así sabemos que en abril de 1705 Nicolo María estaba ya en su ciudad natal cobrando unas pinturas de “*frutti, fiori e pesce*” (A. DELFINO, “Documenti inediti su alcuni pittori napoletani del seicento. Trattati dell’Archivio Storico del Banco di Napoli”, *Ricerche sull’600 napoletano*, 1984, p. 160, doc. 30).

<sup>10</sup> Además de las existentes en las colecciones reales, tenemos noticias de pinturas en otras del s. XVIII. Normalmente son heredadas, pero su presencia y conocimiento en un periodo avanzado del siglo demuestran el prestigio de que gozaron. Así, entre los bienes de Joaquín Ignacio de Barnachea, vizconde de Encinar y marqués del Puerto, inventariados en 1753, se encontraban ocho bodegones de Recco y dos bodegones “copias hechas en Nápoles” (BURKE y CHERRY, *op. cit.*, Part 1, 1997, doc. 139).

<sup>11</sup> Sobre esta pintora véase Alessandro MORANDOTTI en *La Natura Morta in Italia*, 1989, vol. I, p. 254-259.

<sup>12</sup> El primero que señaló la presencia de obras de esta pintora en España fue CAVESTANY (*op. cit.*, 1936-40, p. 93) para ser estudiadas con más profundidad por PÉREZ SÁNCHEZ (*op. cit.*, 1965, p. 343-346). Su importancia e influencia han sido destacadas con frecuencia por PÉREZ SÁNCHEZ (*op. cit.* 1983, p. 100), que señala la diferencia con la pintura de flores madrileña y se pregunta por el momento en que

A la influencia italiana habría que unir la presencia en la corte de Carlos II del pintor flamenco **Jan van Kessel “el joven”** (Amberes, 1654-1708). Igual que su padre, Jan van Kessel “el viejo”, se dedicó a la pintura de bodegones<sup>13</sup>. Aunque llegó a Madrid siendo aún joven y consiguió ser pintor del rey, son muy pocas las pinturas que se conservan su mano. Las que se conocen deben mucho al mundo flamenco son una mezcla de escenas de naturaleza muerta y paisaje. No obstante, podemos afirmar con cierta seguridad que se dedicó a la pintura de bodegones y es muy probable que llegase a ejercer algún tipo de influencia en el medio artístico cortesano<sup>14</sup>.

Junto a la influencia napolitana debemos señalar el estado de la pintura de género dentro de la escuela española. Frente a los casos catalán y andaluz que viven un momento de cierto esplendor en el cambio de siglo que perdurará hasta mediados del s. XVIII, en Madrid veremos que la extraordinaria escuela de pintores de bodegones y flores del último tercio del diecisiete llegará a su fin sin una renovación generacional ni creativa. A ello pudo contribuir indirectamente la llegada de los artistas extranjeros, que ocupaban las plazas de honor en los gustos de la clientela.

Al igual que sucedió con importantes pintores de figuras, a fines de siglo se produce en España la desaparición de importantes pintores de flores<sup>15</sup>. La muerte

---

empezaron a llegar estos cuadros a España. CHERRY (*op. cit.*, 1999, p. 319) sigue en la misma línea y mantiene la importancia de esta pintura en los especialistas en la pintura de flores madrileños. Sin embargo, todos hacen referencia a cómo estas pinturas son muy numerosas en las colecciones reales. A este respecto debemos destacar que parece ser que la gran mayoría de estas fueron adquiridas por los coleccionistas en el s. XVIII, incluidas las de la colección real que entran con Carlos IV (sobre ellas hablaremos más adelante en el capítulo dedicado a la pintura de flores en la segunda mitad del s. XVIII). Otras dos pinturas de la italiana entraron en la colección ya en el s. XIX, en 1848, adquiridas por Isabel II, al marqués de Salamanca y que procedían de la colección del Infante D. Luis Antonio de Borbón (AHPM, Prot. 25239, fol. 179, n° 59-60). Esto nos debe hacer reflexionar sobre la verdadera influencia de Margarita Caffi sobre la pintura de flores española. En realidad las obras de la milanese en las colecciones españolas comienzan a aparecer ya bien entrado el siglo. En 1736 Juan de Miranda concluía para Don Casimiro Cano “seis floreros que estaban en bosquejo, de mano de Margarita Caf” (AGULLÓ COBO, *op. cit.*, Madrid, 1994, p. 74). En 1748 en la de Manuela Petronila de Azcona (M. BURKE, P. CHERRY, *op. cit.*, 1997, part 1, doc. 135, p. 1040) que tenía “dos floreros”. Finalmente recordemos los dos floreros que poseía el marqués de Portago en 1755 (BURKE, P. CHERRY *op. cit.*, 1997, part 1, doc. 140, n° 47).

Las obras de la Academia de San Fernando fueron adquiridas a finales del s. XVIII, como explicaremos más adelante en el capítulo dedicado al género en la Academia. Sobre la influencia de Caffi volverá a insistir J. J. LUNA, “Meléndez en su relación con el desarrollo del bodegón español y europeo del siglo XVIII” en el cat. exp. *Luis Meléndez. Bodegones*, Madrid, 2004, p. 70.

<sup>13</sup> De Jan van Kessel “el viejo” se conservan numerosas pinturas en el Museo del Prado que provienen de las colecciones reales (M. DÍAZ PADRÓN, Museo del Prado. *Catálogo de pinturas I. Escuela flamenca. Siglo XVII*, Madrid, 1975, p. 168 y ss.).

<sup>14</sup> Al contrario que en el caso del padre, son muy pocas las obras que se conservan de Van Kessel “el joven” y no podemos considerarlas como naturalezas muertas puras (DÍAZ PADRÓN, *op. cit.*, 1975, p. 172).

<sup>15</sup> Sobre el tema véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 1996, p. 404 y ss.

prematura de excelentes artistas dedicados a esta especialidad produjo que se iniciase el siglo con una ausencia de grandes nombres dentro del género. Tal es el caso de **Bartolomé Pérez de la Dehesa** (c. 1634-1698), muerto en un accidente de trabajo cuando realizaba los frescos de las escaleras del Duque de Monteleón<sup>16</sup>. Este artista era el discípulo más aventajado de Juan de Arellano y el más importante pintor de flores del último tercio de s XVII, que de no haber muerto seguramente habría prolongado su obra a principios del siglo XVIII. Junto a él destaca **Gabriel de la Corte** (1648-1694), cuya muerte en la miseria es un buen ejemplo del decaimiento de la pintura de género a fines de siglo<sup>17</sup>. Aún más joven que Pérez de la Dehesa, es muy posible que su obra, marcada por un fuerte barroquismo, hubiera tenido un gran éxito en el s. XVIII de no haber desaparecido tan pronto.

Sin embargo no debemos considerar la situación del género tan mala pues habrá buenos pintores de flores que continuarán desarrollando su arte a principios del s. XVIII. Entre ellos nos encontramos al excelente **Francisco Pérez Sierra** (c. 1627-c. 1709), figura muy interesante pues, pese a la poca cantidad de obras de su mano que conocemos, podemos considerarle una figura capital en el devenir de la pintura de flores en España<sup>18</sup>. Recordemos que su formación se produjo en Nápoles y que allí creció y se formó con Aniello Falcone, pintor de batallas, que también fue maestro de Paolo Porpora (1617-1673)<sup>19</sup> al que se considera uno de los más importantes pintores de flores y pieza clave en el desarrollo de este género tanto en Nápoles como en Roma. No nos cabe duda alguna de que tuvo que conocerle y con él, el gran desarrollo de la pintura de género napolitana y romana. Pérez Sierra trajo consigo estas influencias a Madrid por lo que nos encontraríamos con una nueva vía de entrada de la influencia de la pintura de flores italiana<sup>20</sup>. Su posible desaparición a finales de la primera década del siglo XVIII

---

<sup>16</sup> Sobre la obra y vida de este excelente pintor de flores véase P. CHERRY, 1999, *op. cit.*, p. 304-310. Es la revisión más actual de su obra con bibliografía hasta la fecha. Apéndice XXVII.

<sup>17</sup> *Ídem*, p. 310-314. Apéndice XXVIII.

<sup>18</sup> *Ídem*, p. 316-318. Apéndice XXIX.

<sup>19</sup> Sobre este pintor véase *La Natura Morta in Italia*, (coord. G. ZERI y G. PORZIO), Milán, 1989, p. 893-900).

<sup>20</sup> Asunto que no ha sido destacado del todo. Recordemos que estuvo al servicio de Diego de la Torre en Nápoles en cuya colección, inventariada en 1674, existían pinturas de Mario Nuzzi y Daniel Seghers (M. BURKE, P. CHERRY, *op. cit.*, 1997, Part 1, doc. 91-92, p. 653-661) lo que le convierten en uno de los primeros coleccionistas de este tipo de obras. Esto demuestra que Pérez Sierra conocería bien la pintura de estos artistas como podemos apreciar en sus obras conocidas (Alfoso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Floreros de Francisco Pérez Sierra", *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995, p. 543-545).

nos hace suponer que trabajase en este siglo, si bien es difícil asegurarlo pues no conocemos obras suyas fechadas durante estos años<sup>21</sup>.

Junto a Pérez Sierra encontramos a otro especialista de la pintura de flores cuya producción, sin duda alguna, llegó hasta mediados de la segunda década del s. XVIII. Nos referimos a **José de Arellano** (1653- después de 1714), hijo y discípulo de Juan de Arellano<sup>22</sup>. Activo seguramente desde la muerte de su padre en 1676, debemos suponer que heredó el taller y la tienda de éste. Su obra es muy poco conocida en la actualidad, si bien lo que de su mano se conserva demuestra que se limitó a imitar los modelos de su padre sin llegar a alcanzar su maestría. Su obra supuso la prolongación hasta la segunda década del s. XVIII de los modelos creados por Juan de Arellano que podemos suponer dominaron por completo el mercado artístico en estos años.

Fue Cavestany el primero que publicó obras de este pintor. Se trataban de cuatro cestas de flores<sup>23</sup>, en las que el artista repite los modelos creados por su padre y que tuvieron tanto éxito en los años sesenta del siglo XVII. Dentro de este tipo de pinturas, Cherry y Jordan publicaron una composición muy parecida, *Cesto de flores*, firmada en 1683<sup>24</sup>. José también imitó otros modelos de su padre, como los ramos de flores en jarrones del que es un buen ejemplo el *Florero* de la col. Masaveu, también firmado en 1683<sup>25</sup>. En relación con esta pintura podemos señalar la *Naturaleza Muerta de flores en un jarrón de orfebrería* que estuvo en el mercado anticuario madrileño hace unos años<sup>26</sup>.

Solo nos queda recordar el cuadro que se conserva en el Museo del Prado, *Jarrón de Cristal con flores*<sup>27</sup>, que pertenecía a la colección de Felipe V e Isabel de

---

<sup>21</sup> Cavestany afirmaba haber visto un “florero con guirnalda” firmado por el artista a muy avanzada edad. Tal vez fuese realizado ya en el siglo XVIII, lo que confirmaría su actividad en este siglo (CAVESTANY, *Floreros y Bodegones en la pintura española*, Madrid, 1936-40, p. 91.)

<sup>22</sup> La vida de este casi desconocido pintor ha sido recreada por M. AGULLÓ COBO, “Una familia de pintores: Los Arellano”, en *Juan de Arellano. 1614-1676*, cat. exp. a cargo de A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, Madrid, 1998, p. 24-27.

<sup>23</sup> J. CAVESTANY, *Floreros y Bodegones en la pintura española*, Madrid, 1936-40, p. 163, nº 96-99.

<sup>24</sup> W. B. JORDAN y P. CHERRY, *El Bodegón Español de Velázquez a Goya*, Madrid, 1995, p. 137, fig. 110.

<sup>25</sup> *Colección Pedro Masaveu. Floreros y Bodegones*, cat. Exp. Museo de Bellas Artes de Oviedo, Oviedo, 1997, p. 22-23, nº 5.

<sup>26</sup> Óleo sobre lienzo, 102,5 x 79,2 cm. *El Gusto Español. Antiguos Maestros*, cat. exp. Galería Caylus, Madrid, 1992, p. 110-114. En el mismo catálogo se publican tres floreros de José Arellano que pertenecen a una colección privada madrileña en los que se repiten este tipo de composiciones con cestas y jarrones (p. 113, fig. 1-3). El mismo cuadro fue publicado por CHERRY (*op. cit.*, p. 305, fig. 239), junto a otro cestillo de flores sobre un plinto (*Ídem*, fig. 238).

<sup>27</sup> Óleo sobre lienzo, 73 x 54, nº inv. 5202.

Farnesio y que procedía de la Quinta del duque del Arco<sup>28</sup>. Como último dato sobre la actividad de este pintor recordemos la presencia a fines del s. XVIII de “algunos floreros de José de Arellano” en la capilla de Copacavana del desaparecido convento de Agustinos Recoletos de Madrid<sup>29</sup>. Esto demuestra como a principios de siglo se mantenía la práctica de usar estas composiciones florales para decorar espacios religiosos, práctica frecuente en el siglo anterior.

Esta es por tanto la nómina de las obras que podemos considerar de mano de José Arellano, sin embargo es un artista que necesitaría un estudio más profundo pues son numerosísimas las obras que circulan por el mercado anticuario y que se conservan en los fondos de los museos atribuidas a Juan de Arellano o a Gabriel de la Corte que sin duda, tras un detallado estudio podrían esclarecer muy bien la situación de la pintura de flores en el cambio de siglo<sup>30</sup>. La extensión de este estudio nos limita el espacio para dedicarnos a esta empresa que esperamos poder acometer en futuras investigaciones.

Si contemplamos la obra de José Arellano advertimos la decadencia en la que se vio sumida la pintura española de flores, que no se recuperará hasta la segunda mitad del siglo XVIII con la renovación propiciada por el desarrollo de la industria textil y sedera, especialmente en la zona de Levante.

### **1. 1. 2. Los pintores españoles de naturalezas muertas en la primera mitad del s. XVIII**

Durante las primeras décadas del s. XVIII no podemos destacar a ningún pintor que se dedique exclusivamente a la pintura de bodegones o de flores. Es como si estos géneros hubiesen desaparecido. Sin embargo es importante destacar como el coleccionismo de esta primera mitad de siglo seguirá muy interesado en las obras de estos especialistas en la pintura de flores madrileños. Así será frecuente destacar la presencia de obras de estos importantes pintores en numerosos inventarios. El más nombrado, algo normal debido a su fama en vida, será Juan de Arellano, cuyas obras

---

<sup>28</sup> A. ATERIDO, et alii., *op. cit.*, vol. II, Madrid, 2004, p. 353, nº 17.

<sup>29</sup> Allí las vio Antonio PONZ, *Viaje de España*, tomo V, edic. Aguilar, 1947, p. 425.

<sup>30</sup> Solo con ver la cantidad de cuadros derivados de las composiciones de Juan de Arellano que como obras anónimas de la Escuela Española se conservan en el Museo del Prado nos hacemos una idea de la enorme complejidad de la situación en el cambio de siglo (Inv. nº 5976, 7045, 3030, 3966; 5301; 5302; 4042; 5313).

aparecerán frecuentemente<sup>31</sup>. Tras él aparece Gabriel de la Corte, pintor que pese a haber muerto en la indigencia, gozará de una gran fama y sus obras adquirirán un gran valor en el mercado<sup>32</sup>. Finalmente otro de los artistas preferidos por el coleccionismo de la primera parte del siglo será Bartolomé Pérez de la Dehesa<sup>33</sup>.

A pesar de la importancia que tendrá la pintura de género del siglo anterior. En el siglo XVIII surgirán una serie de pintores que trabajarán en la Corte, la mayoría de ellos cada vez mejor conocidos, que esporádicamente centraran su producción en la pintura de género.

Un heredero de la gran escuela barroca española será **Jerónimo Antonio Ezquerro** (Madrid, h.1660 - Madrid, 1733)<sup>34</sup>. Discípulo de Carreño de Miranda, su obra abarca el primer tercio del s. XVIII. Según parece fue pintor del rey y su importancia en el ambiente artístico de Madrid fue notable. En su *Diccionario* Ceán Bermúdez le

---

<sup>31</sup> Entre los bienes de marqués de Santiago en 1728 se encontraban seis floreros de Arellano (N. GALINDO, "La Colección de Pinturas del Marqués de Santiago", *Archivo Español de Arte*, (246), 1989, p. 223). En la colección del Doctor Gaspar Carculi, tasada a su muerte por Juan de Miranda en 1734 aparecen seis floreros originales del pintor (BURKE, CHERRY, *op. cit.*, 1997, part I, doc. 128). Como nota curiosa debemos señalar que en esta colección se conservaban también: "otra pintura en tabla de paloma y otras abes con marco dorado original de Cortona tasada en 480" y lo más sorprendente, "Una pintura de Bolateria Liebre y Perro con marco negro y perfil dorado original del greco tasada 1500", que demuestra como el de Candia se dedicó a este tipo de pintura cuando el género se encontraba en sus primeros años de formación. En el inventario realizado en 1744 tras la muerte de Juan Francisco de Goyeneche, sobrino de Juan de Goyeneche, marqués de Ugena y Torrejoncillo, personaje que llegó a ser tesorero de la reina Isabel de Farnesio se conservaban dos floreros copias de Arellano (E. HERNANDO ÁLVAREZ, "La Colección de pinturas de Don Juan Francisco Goyeneche y su esposa", *Archivo Español de Arte*, (250), 1990, p. 332). Lo que demuestra como durante toda la mitad del siglo se mantuvieron los modelos del artista. El interés por las pinturas de Arellano llegó incluso a los extranjeros que trabajaron en la Corte. Así Jaime Facco, violinista italiano que trabajó desde 1720 para la reina Isabel de Farnesio, poseía a su muerte en 1753 "un florero de Arellano" (ATERIDO et alii, *op. cit.*, p. 355). Compañero suyo fue el músico Santiago Cler quién también poseyó dos floreros de Arellano (*Ídem*, nota 264).

<sup>32</sup> En la colección de José Spino y Navarro, en 1744, encontramos un florero de este artista (BURKE, CHERRY, *op. cit.*, 1997, part I, doc. 132). Más interesantes son los seis cuadros con escenas de la vida de la Virgen con guirnaldas de Gabriel de la Corte y figuras de José Antolinez que se encontraban en 1751 entre los bienes de Julián Moreno de Villodas (BURKE, CHERRY, *op. cit.*, 1997, part I, doc. 137). Finalmente los seis floreros que poseía D<sup>a</sup> Bernarda Sarmiento de Valladares y Guzmán, marquesa de Valladares y duquesa de Atrisco, a su muerte en 1752 (BURKE, CHERRY, *op. cit.*, part I, doc. 138, n<sup>o</sup> 129).

<sup>33</sup> Entre los bienes de don José Francisco Sarmiento, conde de Salvatierra, en 1728, se encontraban cuatro floreros ochavados de este pintor (M. AGULLÓ COBO, *Más Noticias sobre pintores madrileños de los ss. XVI al XVIII*, Madrid, 1981, p. 71). En la colección del marqués de Portago, gran aficionado a la pintura de flores, se conservaban otros cuatro floreros del madrileño (BURKE, CHERRY, *op. cit.*, 1997, part I, doc. 140).

<sup>34</sup> Sobre la vida de Ezquerro véase A. PIEDRA, "Noticias sobre la vida y la obra de Jerónimo Ezquerro, a propósito de un cuadro suyo en el Prado.", *Boletín del Museo del Prado*, 1985, n<sup>o</sup> 18, p. 158-164 y M. AGULLÓ COBO, "El pintor madrileño Jerónimo Antonio Ezquerro", *Villa de Madrid*, (93), 1987, p. 3-24. Un análisis de su obra en PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, *op. cit.*, p. 294 y ss.

calificó como “excelente en los bodegones”<sup>35</sup>, sin embargo hasta hoy día no conocemos ninguna obra de su mano dentro del género de la naturaleza muerta.

Entre los bienes que poseía a su muerte, se encontraba una serie de pinturas con esta temática que, a pesar de que en el inventario el tasador no señala su autor, debemos suponer que son de su mano. Si así fuese estas obras demostrarían que se dedicó a la pintura de flores, seguramente con un estilo que seguiría fielmente el marcado por los especialistas del género de fines del siglo XVII<sup>36</sup>. Pero no solo pintó flores sino que también realizó bodegones con animales y frutas<sup>37</sup>. Para la realización de este tipo de obras sabemos que utilizaba los modelos de las fuentes grabadas, tal y como hacían otros pintores<sup>38</sup>. Para hacernos una idea de cómo era su estilo y del modo en que pintaba bodegones es sumamente útil la obra conservada en el Museo del Prado titulada *Alegoría del Agua*, pintura que formaba parte de una serie de los Cuatro Elementos que realizó junto a Antonio Palomino y Nicola Vaccaro<sup>39</sup>. La obra representa una escena en la que aparecen los amores de Alfeo y Aretusa (Ovidio, *Metamorfosis*, Libro V). En la parte inferior de la escena el artista representa una serie de animales marinos (tortuga, caracola, peces, sapo) en los que demuestra un conocimiento de los modelos napolitanos de Giuseppe Recco, aunque se ha señalado su vinculación con los modelos

---

<sup>35</sup> J. A. CEÁN BERMUDEZ, *Diccionario...*, 1800 (edic. 2001), tomo II, p. 72. Fue Cavestany el primero que recogió esta noticia (*op. cit.*, 1936-40, p. 93).

<sup>36</sup> AGULLÓ COBO, *op. cit.*, 1987, Inventario de los Bienes de Jerónimo Ezquerra, 23 de febrero de 1733. Tasador Miguel Meléndez (AHP. Prot. 15567, fol. 446 y ss.): “nº 12-13: Dos pinturas iguales de dos floreros,  $\frac{3}{4}$  x 1 vara. Marcos como los anteriores. (de pino negro y perfil dorado); nº 30-31: Dos pinturas iguales “de floreros imitados a bronce”, 1 vara de alto x  $\frac{3}{4}$  de largo. marcos de pino negro y perfil dorado; nº 213-214: Dos pinturas “con unas flores sueltas”, una de  $\frac{3}{4}$  x  $\frac{1}{2}$  y la otra algo más chica. Igual. (sin marco); nº 289-90: dos pinturas “de floreros de frutas,  $\frac{1}{3}$  x  $\frac{1}{4}$  marcos negros y perfil dorados; nº 360: Otra pintura de diferentes flores sueltas”, 1 vara x  $\frac{3}{4}$ , Sin marco; nº 361: “Un florero”, Igual tamaño y sin marco.

<sup>37</sup> *Ídem.*: nº 88-89: “Dos pinturas de unos pájaros muertos”,  $\frac{1}{2}$  x  $\frac{3}{4}$ . Sin marco; nº 147-148: “Dos bodegones. en el uno pintado un besugo, tocino y otras zarandajas, y en el otro una ánade, perdizes, una copa y medio limón”,  $\frac{1}{2}$  x  $\frac{3}{4}$ . Marcos negros y perfil dorado; nº 152: Pieza del obrador. “un bodegón con unas ánades y una calabaza”,  $\frac{3}{4}$  x 1. marco negro y perfil dorado; nº 215: “Otra pintura de pájaros y perros y ranas”,  $\frac{1}{2}$  vara en cuadro. Igual; nº: 221. “Unos monos y micos con frutas”,  $\frac{1}{2}$  x  $\frac{3}{4}$ . Igual; nº 260-261: Dos pinturas “en lámina, de dos bodegones, Uno de monos y el otro de paisanos”, de  $\frac{1}{3}$  x menos de  $\frac{1}{2}$ . marcos igual (ébano y perfil dorado).

<sup>38</sup> Entre sus bienes se encontraban diversos libros con grabados: “nº 403. Otro igual al antecedente con quarenta y quatro fojas estampadas de diferentes aves, flores y animales”; “nº 459. veinte papeles grandes y chicos de flores y pájaros”.

Sabemos que en la iglesia de San Felipe Neri estuvieron colgados varios cuadros de flores de mano de Ezquerra (AABASF, 14-7/1). La Noticia en CHERRY, *op. cit.*, 1999, p. 319.

<sup>39</sup> Óleo sobre lienzo, 248 x 160, nº inv.: 704. Sobre esta pintura véase Álvaro PIEDRA, “Noticias sobre la vida y la obra de Jerónimo Antonio Ezquerra, a propósito de un cuadro suyo en el Prado”, *BMP*, T. VI, (18), 1985, p. 158 - 164. La pintura perteneció a las colecciones de Felipe V (ATERIDO et alii., *op. cit.*, 2004, t. II, p. 394, nº 376).

de Mateo Cerezo<sup>40</sup>. La obra no supone sino una continuidad de los modelos del siglo anterior a pesar de ser un encargo de Felipe V, monarca más atento a las novedades de su siglo<sup>41</sup>.

Dentro de esta tradición ligada al siglo anterior debía estar el casi por completo desconocido **Isidoro Francisco Rodríguez de Ribera** (1659-activo hasta 1731). Pintor ligado a Ezquerria, las pocas noticias que de él poseemos nos dicen que era pintor del rey, si bien no conocemos ni una sola de sus obras. Oña Iribarren recogió en su libro la existencia de un *Florero* de su mano<sup>42</sup>. No hemos logrado localizar esta obra que sin duda estaría dentro de la tradición del s. XVII.

Ligado a la producción de Ezquerria se encontraría **Teodoro Ardemans** (1665-1726)<sup>43</sup>, quien, a pesar de ser más conocido por su labor como arquitecto, también destacó en la pintura, especialmente al fresco. Discípulo de Antonio de Pereda, en algunas ocasiones se dedicó a la pintura de género. Así entre los bienes que quedaron tras su muerte se encontraban: “*quatro cuadros grandes de mano del difunto, con algunos niños con festones, los dos de flores y los otros dos de frutas, de a tres quartas alto y una vara de ancho*”<sup>44</sup>. Se trataría de obras puramente decorativas en las que seguiría los modelos tradicionales del siglo anterior.

En relación con todos estos pintores estaría el pintor **Francisco Ortega** (Andújar 1691/92- Madrid, 1747). De origen andaluz desarrolló su arte en Madrid durante la primera mitad de siglo XVIII. Aquí alcanzó una cierta fama como pintor al fresco que le pone en relación con la gran mayoría de los pintores que hemos visto hasta ahora, con

---

<sup>40</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1987, p. 166.

<sup>41</sup> La serie fue pintada para formar parte del ciclo pictórico destinado a decorar el Salón de Grandes en el antiguo Alcázar de Madrid (ATERIDO et alii., *op. cit.*, 2004, p. 58 - 59).

<sup>42</sup> Posiblemente fuese familia de Juan Vicente de Ribera del que hablaremos más adelante. Los datos que tenemos de su vida se conocen gracias a la información aportada por el pleito provocado en 1725 por los problemas de tasaciones de obras (J. SIMÓN DÍAZ, “Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas”, *Archivo Español de Arte*, 1947, 121-128). Junto a Ezquerria fueron los representantes de los demás pintores en la denuncia y se denominaban “*Pintores Reales*” (p. 125). En ese mismo año fue nombrado tasador oficial de pinturas a pesar de que este oficio ya lo realizaba desde al menos 1707 (AGULLÓ COBO, *op. cit.*, 1981 p. 168-169). G. OÑA IRIBARREN (*165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones*, Madrid. 1944, p. 98, nº 59) dio a conocer una obra suya que circulaba en el comercio anticuario de Madrid en 1943 (*Florero* [jarrón con rosas y flores variadas], óleo sobre lienzo, 85 x 62). En cierto modo la obra plantearía problemas de atribución pues estaba firmada con un criptograma (“†/RR”) que el investigador relacionó con Rodríguez de Rivera. Consultado el Archivo General de Palacio no hemos localizado ninguna noticia sobre este pintor.

<sup>43</sup> Sobre este pintor véase M. AGULLÓ COBO, “La Biblioteca de D. Teodoro Ardemans”, *Primeras jornadas de bibliografía*, Madrid, 1976, p. 571-582 y J. L. BARRIO MOYA, “Noticias y documentos sobre el arquitecto madrileño D. Teodoro Ardemans”, *Academia*, 1984, p. 195-221.

<sup>44</sup> El documento en M. AGULLÓ, *Noticias sobre Pintores madrileños de los siglos XVI al XVII*, Granada-Madrid, 1978, p. 207. Citado por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983, p. 143.



los que sin duda mantuvo un estrecho contacto<sup>45</sup>. Sin embargo, sabemos que se dedicó a la pintura de caballete y que en su producción también incluyó los cuadros de flores. Así parece demostrarlo la existencia de dos pinturas de flores de su mano que se encontraban entre los bienes de D. Manuel de Montes aportaba a su matrimonio con Francisca Álvarez de Astorga<sup>46</sup>. Se trataba de “dos floreros originales del referido don Francisco Ortega, de azuzenas y lirios, 60 rs.”. Desconocemos, por desgracia, la obra de Ortega pero sin duda estas obras estarían unidas estilísticamente con lo que se realizaba a finales del siglo pasado. La existencia entre los bienes de Manuel Montes de copias de Ribera, Van Dyck o Guido Reni realizadas por el propio Ortega, parecen confirmar esta filiación con el mundo barroco de la anterior centuria. Esperemos que en un futuro aparezcan obras de su mano para poder juzgar su valía artística<sup>47</sup>.

Una figura capital en la transición de la pintura española del s. XVII al s. XVIII será **Acisclo Antonio Palomino** (1655-1726)<sup>48</sup>. Auténtico heredero del s. XVII, en su obra encontramos los ecos de la gran escuela barroca española. A pesar de que no se conserva ningún bodegón de mano de este pintor debemos pensar que sí los realizó. Una muestra de su pericia en la pintura de flores se pudo ver en las obras conservadas, especialmente en los frescos de la capilla del Ayuntamiento de Madrid o los frescos de la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia. En las composiciones florales demuestra su deuda no solo con los maestros madrileños del barroco como Juan de Arellano o Bartolomé Pérez, cuya obra debía conocer muy bien, sino también con los modelos decorativos creados por Giordano.

Recordemos que la verdadera fama de Palomino proviene de su labor como biógrafo y teórico del arte con la publicación de su fundamental, y archicitado, *El*

---

<sup>45</sup> Sabemos que participó como denunciante en el problema del monopolio de los tasadores de 1724 (SIMÓN DÍAZ, *op. cit.*, 1947, p. 121-128) del que salió bien parado al ser nombrado en 1725 “Tasador oficial” lo que nos hace suponer que era pintor real. Sobre su labor como pintor el primero que aportó alguna noticia fue CEÁN BERMÚDEZ (*Diccionario...*, 1800 (edic. Madrid, 2001), tomo III, p. 280). Más importante y novedoso es el estudio de José Luis BARRIO MOYA, “Aportaciones a la obra del pintor Francisco Ortega”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, CLXVI, julio-septiembre de 1997, p. 101-137. Este artículo supuso la reconstrucción de su biografía con la aportación de numerosos datos documentales.

<sup>46</sup> El documento se encuentra en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (Prot. 16838, fols. 141-144) y fue publicado parcialmente por José Luis BARRIO MOYA, *op. cit.*, 2000, p. 519-527.

<sup>47</sup> En el mismo inventario aparecen otros dos floreros más pequeños en tabla tasados en 240 reales y uno de rosas en 45. Podríamos relacionarlos con el pintor aunque en el valor más elevado de los primeros nos hace dudar. Sin embargo estas obras demuestran como el interés de los coleccionistas por la pintura de flores se mantenía en auge.

<sup>48</sup> Sobre su vida y obra véase PÉREZ SÁNCHEZ (*op. cit.*, 1996, p. 404-406), con abundante bibliografía sobre el tema.

*Museo Pictórico y Escala Óptica con El Parnaso Español Pintoresco Laureado* (Madrid, 1715-1724). Para este estudio resulta fundamental el segundo tomo de su obra *Práctica de la Pintura*, publicado junto con las Vidas en 1724. En este tomo plantea, como si de un recetario medieval se tratase, entre otras cosas, el modo de realizar pinturas de flores y frutas. No deja de resultar curioso como aún el pintor en un mismo capítulo la pintura de paisaje, flores y frutas. La explicación podría estar en el origen “natural” de los temas. Sin embargo, es posible que contribuyese a la unión de los tres géneros no solo la idea de jerarquización de los géneros, con seguridad presente en la mente del pintor, sino también y esto parece fundamental, el importante desarrollo que tuvieron a fines del siglo anterior y principios del siglo XVIII las representaciones de Paisajes con bodegones.

A la pintura de flores la dedica un extenso capítulo que por su interés reproduciremos aquí mismo para después comentar algunas cuestiones:

*“Y supuesto que las flores son también cosa campestre, no será ajeno de este lugar el tratar de ellas, lo que se pueda tratar; que lo cierto es, que el estudio de copiarlas del natural, y de otras de mano de hombres eminentes (como dijimos de los países) enseña mucho más, que cuanto se pueda decir. Pero no obstante, para cuando hayan de hacerlas de práctica, como sucede en algunos casos, daremos algunos documentos, que teniéndolos presentes, importarán mucho para el acierto: bien, que para cosas de importancia, no conviene fiarlo todo a la práctica, sino de valerse de algunos estudios particulares, que tendrá hechos por el natural de diferentes flores, y en varios perfiles, haciendo de ellas una composición armoniosa, y añadiendo en los fondos, y extremidades algunas otras de práctica.*

*Y así para éstas, como para las otras, conviene siempre observar los preceptos de una historia, acordemente pintada; colocando en el medio el golpe mayor del claro, y rebajándolo hasta los extremos; pero no de suerte, que parezca un globo, o superficie convexa, sino encrespándolo con algunos altos, bajos, y fondos, así de otras flores rebajadas, como de los verdes de sus hojas; y en los extremos sacando algunas ramillas, y florecillas en tal cual parte, que encrespen, y aligeren el ramillete, florero y guirnalda.*

*También ha de procurar variar de actitud, o perfil las flores, que no todas estén de una postura, sino conforme sus calidades, unas de frente, otras de perfil, más o menos, ya hacia un lado, ya hacia otro, hacia arriba, o hacia abajo, y n hacer muchas de una misma especie, buscando siempre la variedad, que es la que más hermosea la Naturaleza; y especialmente en las flores, donde la diferencia de tintas, y simetrías, ofrece tanta ocasión para el deleite de la vista, si la sabe ayudar con la buena elección del artífice.*

*También ha de observar en la colocación de las flores la graduación de sus colores, de suerte, que cada uno ayude, y no ofenda, o embarace a su inmediato; porque cualquier color sobre otro de su misma especie, con dificultad sobresale; como un blanco sobre otro blanco, un azul sobre otro azul, &c. Pero un blanco sobre un azul, y a el contrario, es buena colocación; a la manera, que en la música los unísonos no constituyen armonía, sino aquella dulce consonancia de una tercera, una quinta y una octava; y así también el amarillo sobre el rojo, o junto a él; el rosado, o el rojo sobre el blanco; y este sobre otro cualquiera, resaltan grandemente; como también el amarillo claro, porque estos dos son agudos, o triples de esta música; y respecto de ellos, cualquier otro color es remiso, y bajo; con que contraponiendo, o invirtiendo, siempre hacen buena, y armoniosa colocación; reservando los colores más bajos, como carmesíes, morados, y vedes oscuros, para los fondos, y extremos contrapuestos a campo claro.*

*También ha de observar, que los verdes sirvan como de campo a las flores; como se ve en el natural, donde siempre ellas predominan a los verdes, sean de la naturaleza, que fueren; y así no se han de subir mucho de claro, y con esto mantienen su color más hermoso; porque cuanto más se aclaran, tanto más descaecen, y pierden su verdor.*

*También ha de observar, que los verdes; esto es, las hojas, y vástagos de la hierba, o planta, que fingiere, sean de la naturaleza de la*

*flor, adonde se arriman, o de donde ella procede; y así en la rosa sean las hojas, y vástagos del rosal; en el clavel, de clavel, &c.*"<sup>49</sup>

Continúa el pintor describiendo algunas de las flores más comunes que aparecen en las pinturas. Así la primera será la rosa, seguida del clavel, la azucena, el lirio, el tulipán, la anémona, la peonía, el ranúnculo, la adormidera y la malva para terminar con el azahar y el jazmín<sup>50</sup>, flores todas ellas que estamos acostumbrados a ver en los floreros españoles y europeos.

Al leer esta "receta" de cómo deben ser representadas las flores tenemos la sensación, por una parte, de que sin lugar a dudas Palomino se dedicó a este tipo de pintura y, por otra, que estamos ante la descripción de la representación de la pintura de flores del barroco español más que en la interpretación de la pintura de flores del s. XVIII. Recordemos que el tratado de Palomino se ve más como una recopilación de las ideas estéticas del s. XVII que como una innovación en las ideas estéticas españolas<sup>51</sup>. En este sentido lo entiende Pérez Sánchez que considera las palabras del teórico cordobés como una fiel reproducción literaria de la pintura de Juan de Arellano al que Palomino admiraba con devoción<sup>52</sup>. Sin embargo, debemos considerar que las observaciones del cordobés no son sino cuestiones de sentido común que se aprecian en muchas pinturas de flores a lo largo de todo el s. XVIII. El texto siguió en uso a lo largo del siglo y sin duda siguió ejerciendo una cierta influencia en los pintores de flores. Así, no nos sorprende ver que en una de las composiciones de flores de Benito Espinós, fechado en 1812, encontremos representado un volumen del texto de Palomino<sup>53</sup> que sin duda supone un homenaje al pintor de Bujalance<sup>54</sup>. La posesión de este libro entre las

---

<sup>49</sup> Acisclo Antonio PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica II, Práctica de la Pintura*, Madrid, 1724 (Madrid, Edic. Aguilar, 1988), p. 167-168.

<sup>50</sup> *Ídem*, p. 169-175.

<sup>51</sup> Sobre el tema véase Francisco José LEON TELLO y M<sup>a</sup> Virginia SAN SANZ, *La Teoría española en la pintura en el siglo XVIII: El Tratado de Palomino*, Madrid, 1979. En el texto hay una alusión a la visión de Palomino sobre la pintura de flores si bien es solo una descripción de lo que dice el artista (p. 246-248). Una visión más actualizada y moderna sobre la importancia de Palomino en Andrés UBEDA DE LOS COBOS, *Pensamiento artístico español del s. XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, 2001, p. 19-30.

<sup>52</sup> Así lo indica en el catálogo de la exposición dedicada al pintor de Santorcaz donde señala que las pautas dadas por Palomino "se cumplen a la letra en los floreros de" Arellano (*op. cit.*, 1998, p. 75-76).

<sup>53</sup> *Bodegón de flores con relieve y libro*, 62,2 x 89,5. Véase el catálogo de obras del valenciano.

<sup>54</sup> Recordemos que la obra de Palomino fue utilizada durante todo el siglo XVIII, especialmente los tomos segundo y tercero (Jovellanos criticaba duramente el tomo primero mientras que encontraba más dignos los otros dos, *Diarios*, 21 de enero de 1794). Incluso se llegó a reeditar por la propia Academia de San Fernando 1795-97. Sobre la visión y crítica a la obra de Palomino en la academia de San Fernando véase UBEDA DE LOS COBOS, *op. cit.*, 2001, p. 40-66.

pertenencias de Espinós supone un conocimiento del texto y por lo tanto de las “recetas” pictóricas del andaluz.

Palomino tampoco olvidará en su tratado la pintura de frutas, otro de los grandes temas de la naturaleza muerta y que para el pintor también tenían una clara relación con la pintura de paisajes. De nuevo nos encontramos ante un recetario de cómo representar diversos frutos:

*“Siguese ahora las frutas, que también son cosas campesinas, y pertenecientes a el país; aunque en esto me detendré poco: porque como son cosas de comer, están más en la noticia de todos, pues todos las manejan: lo que no sucede con las flores, que los más las miran muy ligeramente. Y así digo que las frutas, por la mayor parte, imitan lo globoso de la Tierra en la forma redonda; de que pocas degeneran en ser algo aovadas, como las ciruelas, salvo las imperiales, o cascabelillos, que son, redondos; los melones también, por la mayor parte, son prolongados: la pera también degenera en la forma a manera de campana; esta suele tener algún rosadito tostado en aquella parte, donde más le ha batido el sol; y lo mismo tienen otras muchas frutas, y aún más encendido el color; como son las pomas (que en granada llaman manzanas morayas), las granadas, las camuesas, los peros agrios, los melocotones, y duraznos: estos dos últimos tienen alguna comisura, o plegadura, como también los albaricoques, por ser especie ínfima suya: lo que no tienen los demás. Las camuesas son algo más prolongadas, y hacia la flor más agudas, y alrededor de ella tienen cinco tetillas, o pezoncillos, que es su distintivo de las demás frutas de su especie. La asperiega es más apanetada, y no admite rojo, guardando su color nativo amarillo claro.*

*Las uvas tienen varios colores, y formas; porque unas son redondas, otras aovadas, y otras más gruesas a el principio, que a el fin, y son las que llaman de teta de vaca; éstas no mudan su color, porque siempre son blancas, y se hacen con el verdacho, ocre y blanco, tocando los claros con una tinta azulada, y la reflexión con ocre, y blanco, más, o menos, según participare de la luz; las otras suelen variar de tintas, porque las hay rojas, y negras; y a unas, y otras, después de la tinta*

*general, se las toca de luz con la tinta azulada, y en la reflexión con el rojo carmesí, o morado, según su color lo pidiere.*

*Los higos, y brevas tienen la forma de la pera, más, o menos crecidos; de unos, y otros hay dos castas: unos, que llaman higos blancos; que son algo verdosos; y otros negros, que tiran algo a morados; y en estando maduros, se rajan por algunas partes, descubriendo lo blanco de la corteza, y tal vez lo rojo de la médula, y granillos de adentro; y esto baste en cuanto a las frutas, por no dejarlas quejosas, habiendo gastado tanto tiempo en flores”.<sup>55</sup>*

Estas líneas sugieren dos ideas centrales sobre Palomino. La primera es que, sin duda, realizó naturalezas muertas de frutas, lo que se confirma al comprobar su dominio de la técnica y su conocimiento de los objetos que se representaban más frecuentemente. La segunda es la evidente relación de su pintura con el mundo del siglo anterior, ya que las frutas descritas son las que nos encontramos en los bodegones barrocos españoles, en especial uvas e higos, tan típicos del género. Sin embargo todos estos objetos son los más comunes en los bodegones de frutas y durante el siglo XVIII, seguirán siendo los personajes principales de las naturalezas muertas como dejarán claro las magníficas obras de Luis Meléndez.

En el mismo libro, el pintor incorpora un índice en el que se incluyen diversos términos artísticos. Entre ellos encontramos, por primera vez en la literatura artística, los de “bodegón”, “bodegoncillo” y “florero”, con los que se seguirán denominando, hasta hoy en día, estos géneros pictóricos<sup>56</sup>.

Lamentablemente esto es todo lo que podemos decir sobre la aportación de Palomino a la naturaleza muerta<sup>57</sup>, al menos hasta que aparezca alguna obra suya.

Un artista que será punto de unión entre la tradición barroca española y los nuevos gustos estéticos ligados a la nueva dinastía de los borbones será **Juan Pedro**

---

<sup>55</sup> PALOMINO, *op. cit.*, 1988, p. 175-177.

<sup>56</sup> PALOMINO, *op. cit.*, 1988, *vid. vocem*. “Bodegón: tipo de pintura que representa todo lo que sea comestible”. “Bodegoncillo: pequeño bodegón”. “Florero: cuadro de flores”.

<sup>57</sup> Ligado a Palomino encontramos a Juan Delgado que posiblemente fue su discípulo. Activo a principios del s. XVIII son pocas las noticias que poseemos de este artista (véase CEÁN, *op. cit.*, 1800, t. II, p. 7-8; M. AGULLÓ COBO, *Más Noticias sobre pintores madrileños de los ss. XVI al XVIII*, Madrid, 1981, p. 71 y PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1996, p. 406). Sin aportar la fuente, CHERRY (*op. cit.*, 1999, p. 319) dice que se distinguió como pintor de flores en el s. XVIII.

**Peralta** (h. 1688- 1756)<sup>58</sup>. Formado con su tío Juan Vicente de Ribera, su aprendizaje estuvo ligado a la pintura que a principios de siglo se hacía en Madrid, dentro del gusto de Palomino y los *giordanescos*. Sin embargo, siendo aún muy joven comenzó a trabajar para la Corte, en el Buen Retiro, donde colaboraba con su tío y donde, seguramente, pronto entró en contacto con los artistas foráneos que los monarcas hicieron venir de Italia y Francia y posiblemente, con las obras que se encontraban en las colecciones reales.

Por lo que hemos descubierto en los documentos, su labor artística estuvo especialmente ligada a proyectos decorativos de lo más variados, como diseños de monumentos funerarios o labores ornamentales en diversos palacios. Sin embargo, la escasa obra de su mano que conocemos se reduce a escenas de género en las que demuestra una extraordinaria calidad artística a la hora de realizar bodegones. Calidad que anuncia, salvando las distancias, las posteriores aportaciones de Luis Meléndez.

Las obras que pueden atribuirse con absoluta certeza a su mano son únicamente dos. La más interesante de ellas es el *Bodegón* que se encuentra en la Academia de San Fernando de Madrid<sup>59</sup>. Esta pintura tiene una importancia bastante notable pues es una de las pocas obras españolas de naturaleza muerta que se conoce de este periodo en Madrid. La obra está fechada y firmada en 1745 y parece que fue realizada para Isabel de Farnesio a juzgar por la flor de lis que aparece pintada en una de las esquinas. La obra entró en las colecciones de la reina tras la muerte de Felipe V, pues solo aparece en el Inventario de 1766 del Palacio de Buenavista con el número 116 que aparece pintado en el lienzo. Esto nos hace suponer que el artista seguramente mantuviese una cierta relación con la reina y que a la muerte del monarca trabajase exclusivamente para ella.

En el mismo inventario aparecen señalados dos cuadros con los números 117 y 118 descritos como “*otra pintura que contiene un Bodegón, con cosas de comer y algunas flores, de tres quartas de largo, y media vara de caída, con marco dorado tasada en ciento y veinte r<sup>s</sup>*” y “*Otra Pintura que contiene un Perro, y varios arneses de Caza, de tres quartas de largo y media vara de caída, con marco dorado, tasada en ciento veinte R<sup>s</sup>*” respectivamente<sup>60</sup>. Las medidas y la tasación son las mismas que la

---

<sup>58</sup> Sobre su vida y obras véase el apéndice biográfico y el catálogo pictórico donde se recogen nuevas noticias.

<sup>59</sup> Consultar el catálogo del pintor.

<sup>60</sup> Inventario de Pinturas del Palacio de Buenavista. Año 1766. Tomado de A. ATERIDO et alii., *op. cit.*, 2004, p. 335 y 339.

pintura de la que hablamos, por lo que no sería extraño que también fuesen obras de Peralta pues su numeración es correlativa<sup>61</sup>.

La composición de este bodegón es un tanto abigarrada pues aún persiste un cierto amontonamiento de objetos, todos ellos ligados a la tradición castellana. Algunos como el pan o el melón, de volúmenes rotundos, ayudan a crear la composición tal y como lo hará Meléndez años después. El uso de una luz casi naturalista nos hace sospechar que Peralta debía conocer la serie de bodegones pintados por Giacomo Nani, del que más adelante hablaremos, que ya estaban por esas fechas en La Granja. Sin duda el realismo y uso de la luz de Nani debieron impactar en los especialistas en naturalezas muertas más familiarizados con el decorativismo barroco. Los objetos están representados con una perfecta calidad. La pincelada larga y lamida demuestra el dominio por parte del artista, así como su conocimiento de la pintura italiana. La semejanza con la manera de hacer que más tarde desarrollará Meléndez provocó que la pintura fuese atribuida a este pintor<sup>62</sup>.

La otra pintura es *Cazador dormido*, conservada en las colecciones de Patrimonio Nacional (véase el catálogo del pintor). Al igual que la anterior, fue pintada para Isabel de Farnesio. Peralta, como buen pintor decorador, dominó casi todos los tipos de representación si bien parece que, además de la temática del Quijote que realizó en numerosas ocasiones, se especializó en los temas de caza que fueron tan típicos en la Corte de Felipe V e Isabel de Farnesio. Debemos recordar que pintó para Fernando VI, cuando era príncipe, cuatro pinturas al temple con temas de cacerías que terminaron en su alcoba al ser nombrado rey<sup>63</sup>. El tema de esta pintura no es nada original y ya fue representado en el s. XVII por Tomas Yepes<sup>64</sup>, lo que nos hace pensar que el pintor

---

<sup>61</sup> Al igual que el bodegón de la Academia la pintura con el número 117 fue adquirida por María Teresa Ribera en la Almoneda que se hizo a la muerte de la reina en 1768. Sin embargo la nº 118 fue adquirida por un desconocido Isidro Palacios (J. J. LUNA, "Inventario y almoneda de algunas pinturas de la colección de Isabel de Farnesio", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXIX, 1973, p. 359-369).

<sup>62</sup> E. TUFTS, *Luis Melendez. Eighteenth-Century Master of Spanish Still-life, with a Catalogue Raisonné*, University of Missouri Press, Columbia, 1985, p. 124-125, nº 133, lám. 133, p. 201.

<sup>63</sup> No está claro para donde pintó estas obras pues solo señala que lo hizo para "el Palacio". Debemos suponer que se trata del de Madrid, si bien en esos años estaba en construcción por lo que debe ser el del Buen Retiro usado durante esos años por los monarcas. En los documentos las pinturas aparecen citadas tras las obras realizadas durante su estancia en Sevilla por lo que debieron pintarse en la segunda mitad de los años treinta. BOTTINEAU (*El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*), Madrid, 1986, p. 428) consideró que las realizó para el palacio del Buen Retiro.

<sup>64</sup> Resulta asombrosa la similitud de esta obra con la pintura del pintor valenciano que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia *Cazador dormido en un paisaje* (sobre esta pintura véase A., E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Thomas Yepes*, Valencia, 1995, p. 74, nº 19 y *Tres siglos de pintura*, cat. exp. Caylus, Madrid, 1995, p. 98-101).



madrileño o bien conocía esta obra o tomó un modelo común, tal vez un grabado que desconocemos. En la escena, el cazador, más que dormir, descansa después de la caza. En primer plano están colocadas las presas, unas perdices que aparecen representadas con una gran calidad. Sin duda el pintor conocería bien los cuadros de caza muerta flamencos que desde mediado del s. XVII abarrotaron las colecciones reales. Estas perdices, presa típica de la caza española, se convertirán en un motivo recurrente en los bodegones de Meléndez y de Mariano Nani en la segunda mitad del siglo.

Finalmente, hace unos años circuló por el mercado anticuario madrileño un *Bodegón de merienda* que parece ser obra de Peralta<sup>65</sup>. La obra representa un bello bodegón con diversos comestibles típicos de una merienda. La disposición de los objetos (muy similar a la de la pintura de la Academia), así como la calidad en la factura (el brillo metálico del almirez, el clavel o las frutas, además del bol de porcelana) parecen indicar casi con seguridad que es obra de Peralta. Al igual que en el bodegón de la Academia, el pintor demuestra una manera de componer los objetos con una sensibilidad más moderna en la que los elementos están valorados casi individualmente con un interés casi naturalista pero que conserva todavía un cierto sentido decorativo. A la vista de estas obras debemos considerar a Peralta como un precursor de lo que después hará Meléndez; a pesar de que parten de puntos distintos, ambos pintores tomaron los mismos modelos para crear sus bodegones.

Para finalizar este recorrido por los pintores que trabajaron a mediados del siglo solo nos queda recordar a **Juan Antonio de la Cuadra** que en 1763 firmaba un bodegón de cocina, seguramente semejante a lo realizado por Peralta<sup>66</sup>.

A pesar de la existencia de esta notable nómina de pintores españoles que se dedicaron a la pintura de bodegones durante la primera mitad del siglo XVIII, el interés de los coleccionistas a la hora de adquirir pinturas de este género estará orientado hacia los maestros del siglo anterior. Una de las primeras conclusiones a las que llegamos al contemplar los inventarios es el enorme éxito del que seguía gozando la pintura flamenca. En especial los temas de cacería. Pintores como Paul de Vos, Jan Fyt, Frans

---

<sup>65</sup> Véase el catálogo de pinturas.

<sup>66</sup> Posiblemente hijo del también desconocido Nicolás Antonio de la Cuadra que en 1695 trabajaba en Madrid (CEÁN BRMUDEZ, *op. cit.*, 1800, t. IV, p. 138 e Ismael GUTIERREZ PASTOR, “La Inmaculada Concepción de Nicolás Antonio de la Cuadra en el Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Urtekaria. Anuario 1995. Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 1995, p. 21-30). La obra, propiedad de D. Antonio Pérez Fernández, fue dada a conocer por OÑA IRIBARREN (*op. cit.*, 1944, p. 96, n° 60): *Bodegón* (óleo sobre lienzo, 68 x 82, Fdo.: “J.<sup>n</sup> Antº de la Cuadra Fecit año 1763”), descrito como “*un tarro, limones, dos besugos, verduras, perejil, almirez, bacalada, nueces, etc.*”

Snyders o Peter Boel aparecerán constantemente en las colecciones. Como hemos indicado, este interés será en parte una herencia de los gustos del siglo anterior. Una buena muestra de ello será el inventario realizado en 1728 de la colección de don Francisco Sarmiento, conde de Salvatierra, tras su muerte. Entre las obras encontramos una magnífica muestra de pinturas de Fran Snyders, Paul de Vos o Jan Fyt<sup>67</sup> que si bien no era difícil adquirirlas en el mercado artístico español durante el siglo XVIII, podían provenir de la herencia familiar del siglo anterior.

Otro magnífico ejemplo del interés por este tipo de pintura se encuentra en la colección que el Conde de Altamira poseía su Casa-Palacio de la villa de Morata (Madrid) en 1753. Entre las numerosas pinturas que allí se conservaban se encontraban obras de Paul de Vos y Frans Snyders que representaban escenas de cacerías o bodegones de caza<sup>68</sup>, temas que como veremos más abajo fueron muy del gusto de los monarcas como Isabel de Farnesio que no hacían sino confirmar una moda muy en boga durante el s. XVIII<sup>69</sup>.

### **1. 1. 3. Pinturas y pintores extranjeros de naturaleza muerta en la Corte**

#### **1. 1. 3. 1. La influencia francesa**

No es una idea nueva el que la renovación pictórica del siglo XVIII en España fue promovida por la nueva dinastía de los Borbones. Recordemos que Felipe V, una vez acabada la guerra, se dedicó a la rehabilitación y construcción de nuevos palacios. Ante la pobre situación de la pintura española hizo venir numerosos pintores que llevaran a cabo una labor artística que provocará la introducción de nuevos modelos e influencias extranjeras. Sin embargo debemos señalar que, al contrario de lo que

---

<sup>67</sup> M. AGULLÓ COBO, *op cit.*, 1981, p. 71.

<sup>68</sup> Las escenas están en relación con el espacio que ocupaban, es decir una villa campestre. Muchas de las pinturas se encontraban en una habitación denominada “Pieza segunda de los animales, con ventana al jardín”. El inventario reproducido en M. AGULLÓ COBO, *op cit.*, 1994, p. 151-168.

<sup>69</sup> Otros ejemplos de la presencia de estos artistas en el coleccionismo del s. XVIII en España pueden la colección de Miguel Antonio Zuazabar (1750) que poseía dos pinturas de cacerías de Pedro de Box (BURKE y CHERRY, *op. cit.*, 1997, doc. 136) o la de Luis Félix Miraval y Spínola, marqués de Mirabal, que fue consejero de Castilla y embajador en Holanda, este último cargo explicaría la presencia entre sus bienes, tasados por su esposa en 1755, de tres pinturas de cacería de Pablo de Bos (J. L. BARRIO MOYA, “Algunas noticias sobre el noble gaditano Don Luis Feliz de Miraval y Spinola, consejero de castilla y embajador en Holanda durante el reinado de Felipe V”, *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, (6), 1988, p.40). El regidor de Murcia, don Diego Julián Portocarrero poseyó seis lienzos de cacerías de Paul de Vos (ATERIDO et alii, *op. cit.*, 2004, p. 336).

sucedió con el último de los Austrias, Felipe V no tuvo un gran interés en la pintura de naturaleza muerta. No deja de resultar desafortunada esta falta de interés del monarca por la pintura de género pues es notoria la existencia de pintores o pinturas de naturalezas muertas de la escuela francesa tan importante en el cambio de siglo. Esto supuso una carencia absoluta de influjos de esta en la pintura de género española que no encontraremos hasta finales de siglo.

La primera necesidad artística del monarca fue la llegada de buenos retratistas que divulgasen la nueva imagen real, cuya presencia y majestad difería de la imagen que de ellas tenían la dinastía austriaca<sup>70</sup>. Para ello hizo venir a pintores franceses. Entre ellos destacará especialmente **Jean Ranc** (1674-1735)<sup>71</sup>. Formado en la Academia de Francia como retratista, llegará a la corte madrileña en 1723 para desempeñar su especialidad al servicio de los monarcas españoles. Su labor marcará claramente la evolución del retrato cortesano en Madrid, pero no es este el motivo por el que nos interesa. Si lo traemos a esta relación es porque en casi todos sus retratos cortesanos introducirá algunos elementos, en su mayor parte puramente decorativos, que podemos calificar como pedazos de naturalezas muertas. Buen conocedor del mundo artístico parisino, no debía ser ajeno a la magnífica escuela de bodegonistas que trabajaron en París a finales del siglo XVII y durante la primera mitad del siglo, escuela que fue, junto a la napolitana, la más destacada de Europa de su época<sup>72</sup>. Pues bien, Ranc aprovechó e introdujo los modelos de naturalezas muertas franceses en los retratos reales. Buena muestra de ello es el bellísimo retrato de *Carlos III joven* del Museo del Prado<sup>73</sup>, en él aparece representado un bello jarrón de flores que demuestra su conocimiento de las obras de Nicolás de Largilliere (1656-1747), Pierre-Nicolas Huilliot (1674-1751) o Jean-Baptiste Dubuisson (1660-1735)<sup>74</sup>. Especialmente de este último es del que parece sacado el modelo de florero, pues es notable su semejanza con los que se conservan en

---

<sup>70</sup> Sobre este tema véase J. M. MORÁN TURINA, "El retrato cortesano y la tradición española en el reinado de Felipe V", *Goya*, n° 159, 1980, p. 152-161.

<sup>71</sup> Sobre este pintor véase J. J. LUNA, "Jean Ranc, pintor de cámara de Felipe V. Aspectos inéditos", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada, 1973*, Granada, 1976, t. III, p. 129-139; J. J. LUNA, "Jean Ranc. Pintura XXVI. Colecciones del Patrimonio Nacional", *Reales Sitios*, XIV (51), 1977, pp. 65-72 y 245-252; J. J. LUNA, "Jean Ranc. Ideas artísticas y métodos de trabajo, a través de pinturas y documentos", *Archivo Español de Arte*, LIII (212), 1980, p. 449-465 y J. L. MORALES y MARÍN, "La Pintura Española del siglo XVIII", *Arte Español del siglo XVIII*, SUMMA ARTIS, vol. XXVII, Madrid, 1984, p. 86-91.

<sup>72</sup> M. y F. FARÉ, *La Vie Silencieuse en France. La Nature Morte au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1976.

<sup>73</sup> Óleo sobre lienzo, 142 x 115, n° inv.: 2334.

<sup>74</sup> M. y F. FARÉ, *op. cit.*, 1976.

el Museo Correale de Sorrento<sup>75</sup>. Junto a esta obra destaca el *Retrato de niño con perro* que se conserva en una colección particular madrileña<sup>76</sup>. En él vemos representado a un niño pequeño que está sentado sobre un cojín con su perro y a su lado aparece una bellísima cesta de uvas y melocotones que demuestra la calidad de Ranc como pintor de naturalezas muertas a la hora de interpretar la realidad.

Felipe V no tuvo un excesivo interés en la pintura de naturaleza muerta, y orientó sus gustos artísticos más bien hacia el paisaje, los retratos y la pintura de género. Sin embargo, tal y como ya había sucedido en el pasado con los Austrias, reclamará los servicios de sus pintores de cámara para representar lo que podríamos llamar curiosidades naturales. Este es el caso del encargo que hizo a Jean Ranc de pintar dos pezuñas de venado, posiblemente cazado por el monarca, que tenían un formidable tamaño<sup>77</sup>. No debemos considerar esta obra como una naturaleza muerta pero se encuentra en la línea de lo que se hacía en Italia, especialmente en la corte de los Medici con las obras de Bartolomeo Bimbi, cuyas pinturas están a medio camino entre la obra de género y la reproducción pseudo-científica<sup>78</sup>.

Entre los artistas franceses llegados a España en esos años, uno de los más destacados será el magnífico pintor **Miguel Ángel Houasse** (1680-1730)<sup>79</sup>. De él sabemos que en 1701, tras su formación como pintor de historia en la Academia francesa, estaba en Italia acompañando a su padre, el también pintor René-Antoine que había sido nombrado Director de la Academia de Francia en Roma. Sin duda Houasse recibió durante este viaje una fuerte influencia del mundo romano. En 1707 será nombrado miembro de la Academia por la pintura de historia con un cuadro que representaba a *Hércules arrojando a Lycas al mar*. En 1710 llega a Madrid llamado por Felipe V, pues el monarca necesitaba la presencia de un buen retratista ante la ausencia

---

<sup>75</sup> Rubina CARIELLO, *Il Museo Correale a Sorrento. Catálogo*, Nápoles, 1996. Se trata de cuatro jarrones con flores, óleo sobre lienzo, 46 x 34 cm., n° inv.: 2974, 2972, 2980, 2981.

<sup>76</sup> Óleo sobre lienzo, 85 x 109. Publicado en *El arte en la Corte de Felipe V*, cat. exp., Madrid, 2002, p. 499, n° III. 85, il. p. 502.

<sup>77</sup> La pintura se conserva en las colecciones del Patrimonio Nacional en muy mal estado (óleo sobre lienzo, 41 x 36, n° inv. 10040029). Según parece la pintura se encontraba en la colección de Felipe V desde 1727. Aparece inventariada en 1746: “n° 516: *Un lienzo en bastidor de mano de Ranc, en que están pintadas dos manos de venado extraordinarias. Tiene tercia, y dos dedos de alto; y media vara de ancho*” (A. ATERIDO et alii, *op. cit.*, 2004, p. 447, n° 838).

<sup>78</sup> Sobre este tema entramos en un análisis más profundo en el capítulo dedicado a la pintura de naturaleza muerta en Mallorca.

<sup>79</sup> Sobre la vida y obra de este magnífico pintor véase J. J. LUNA, “Miguel Ángel Houasse. Vida y Formación artística”, en cat. exp. *Miguel Ángel Houasse, 1680-1730*, Madrid, 1981, p. 67-71 y J. L. MORALES y MARÍN, “La Pintura Española del siglo XVIII”, *Arte Español del siglo XVIII, SUMMA ARTIS*, vol. XXVII, Madrid, 1984, p. 82-86.

de estos en la Corte madrileña. Sin embargo el artista no cumplirá demasiado bien su cometido por lo que se traerá a Jean Ranc del que ya hablamos más atrás.

Sin embargo, Houasse destacó especialmente en la pintura de paisaje y de género. El artista realizó una numerosa producción de pinturas con estos temas para Felipe V. En algunas de sus obras se descubre un especial interés por los objetos típicos de las naturalezas muertas, que aparecen representados con una extraordinaria calidad y que se podrían relacionar con la mano de un especialista en el género. Así, en obras como *Familia ante una mesa*, *La Bendición de la mesa*, *Capitulaciones de boda*, *Interior de taberna* (todos ellos en el Patrimonio Nacional en el Palacio de la Granja, Segovia) y *El Banquete de Calypso a Telémaco* (Museo del Prado, n° inv. 6204), encontramos una serie de objetos representados con una gran belleza y dominio de la composición que casi podemos considerar como pequeñas naturalezas muertas.

Aparte de estos detalles en obras de géneros diferentes, parece que Houasse se dedicó también a la pintura de naturaleza muerta. Michel y Fabrice Faré fueron los primeros que atribuyeron al artista una magnífica pintura que se conserva en el Patrimonio

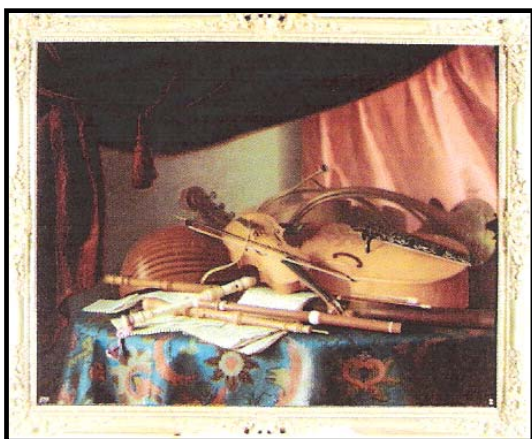


Fig. 1. M. A. Houasse. *Bodegón de música*

Nacional: *Bodegón de Esculturas*<sup>80</sup>(Fig. 2).

Lo cierto es que la atribución es un tanto arbitraria y no sabemos muy bien cuáles fueron los motivos que les llevó a ello. La pintura junto con su compañera, *Bodegón de Música* (Fig. 1), formaban parte de la colección de Isabel de Farnesio y fueron inventariadas por Domingo María Sani en 1746 como obras de escuela francesa. En los

diferentes inventarios que se hicieron después recibieron diversas atribuciones de lo más variado, tales como Brueghel o Tintoretto<sup>81</sup>. Es en el inventario de Breñosa y Catellarnau de 1884 del Palacio de Riofrío donde el *Bodegón de Música* es atribuido a Houasse<sup>82</sup>. Sin duda esta atribución se ha mantenido hasta la actualidad y de aquí la tomaron los historiadores franceses lo que ha

---

<sup>80</sup> Op. cit., París, 1976, p. 35, lám. 36.

<sup>81</sup> A. ATERIDO et alii., *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*, vol. II, Madrid, 2004, p. 507, n° 1336 y 1337.

<sup>82</sup> R. BREÑOSA y J. M<sup>a</sup> de CASTELLARNAU, *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*, Madrid, 1884, p. 318, n° 579.

mantenido la confusión hasta hoy en día<sup>83</sup>. Sin embargo, en la actualidad la atribución ha sido puesta en duda pues los marcos parece ser que se relacionan con la escuela holandesa, lo que hace suponer que las pinturas también pertenecerían a la misma escuela. Las pinturas copiarían modelos franceses<sup>84</sup>.

Sin embargo las pinturas parecen casi sin duda de la escuela francesa a la que debemos considerar que pertenecen. No se puede afirmar que sean obras de Houasse, pues desconocemos que el autor realizase este tipo de pinturas por lo que las atribuiremos a un pseudo-Houasse. Ambas obras son de una calidad extraordinaria y pueden considerarse como uno de los mejores ejemplos de trampantojo francés, en este caso imitando una hornacina con una serie de elementos relacionados con las artes liberales.

Los mismos Faré atribuyeron a Houasse, al relacionarlas con las existentes en La Granja, una pareja de pinturas que se conservan en una colección privada parisina: *Naturalezas muertas con estatuas*<sup>85</sup>. Pensamos que la relación es bastante acertada, pues las



similitudes en la concepción, la composición y la factura son muy claras. En ambas obras se repiten de una manera muy similar los objetos representados en las de la Granja, especialmente las del *Bodegón de Escultura* en las que se repiten las esculturas del joven tocando la flauta y del caballo en corbata.

**Fig. 2. M. A. Houasse. *Bodegón de esculturas*.**

### **1. 1. 3. 2. La influencia italiana**

A la influencia del mundo francés se unirá, con la llegada de Isabel de Farnesio en 1714, la de la escuela italiana. Al contrario que sucederá con su marido Felipe V, la

<sup>83</sup> Es tal la confusión que Miriam MILMAN (*Les Illusions de la Réalité. Le Trompe-L'oeil*, Ginebra, 1992, p. 109, nota 7) llegó a escribir que la pintura *Bodegón de esculturas* estaba firmada por Houasse.

<sup>84</sup> Sobre los marcos de estas pinturas véase D. BLANCA ROBAS, A. ATERIDO, J. J. PÉREZ PRECIADO, "Los marcos de las pinturas de la Granja de San Ildefonso" en A. ATERIDO et alii., *op. cit.*, vol. I, Madrid, 2004, p. 406.

<sup>85</sup> M. y F. FARÉ, *op. cit.*, 1976, p. 35, lám. 35 y 36. Ambas aparecen como pertenecientes a la Colección K de París, óleo sobre lienzo, 41,5 x 48,5.

presencia de la reina italiana sí será fundamental para la naturaleza muerta española pues en su intenso afán coleccionista enriquecerá el patrimonio real con numerosas naturalezas muertas, género que gozará del interés de la pamesana.

Antes de entrar en los artistas de género que para ella trabajaron o cuyas obras adquirió, sería necesario destacar sus gustos artísticos dentro de la naturaleza muerta<sup>86</sup>. Al contemplar el elenco de obras reunida por esta soberana descubrimos un interés por este tipo de género. Sus gustos serán un tanto conservadores pues un altísimo porcentaje de bodegones, floreros o cuadros de caza pertenecerán a artistas del siglo anterior que seguían siendo los valores seguros dentro del coleccionismo en España durante toda la centuria. Así, son numerosas las pinturas de caza, muy del gusto de la reina, que pertenecen a la escuela flamenca. Pintores como Jan Fyt, del que poseyó al menos 14 obras, fue uno de sus favoritos y se dedicó a la adquisición de sus obras de una manera sistemática<sup>87</sup>. Junto a este artista se encuentra otro de los grandes pintores flamencos de caza, Frans Snyders, del que poseerá bodegones y cuadros de caza.<sup>88</sup> En la misma estela de estos pintores no podían faltar otros grandes especialistas del género como Paul de Vos, si bien son pocos los cuadros que poseyó de este artista, y el fantástico pintor de perros y caza muerta Peter Boel, del que se conservan al menos siete obras<sup>89</sup>. Al observar los inventarios, especialmente el de 1746 descubrimos que las atribuciones no estaban claras y que especialmente hacían referencia o a Fyt o a Snyders lo que nos induce a pensar que en lo que estaba realmente interesada la reina era la pintura de caza flamenca independientemente de los autores.

Pero junto a esta pintura de caza también gustará de reunir pintura flamenca de bodegones. Entre las obras que pertenecieron a la reina se conservan algunos de los ejemplos más notables como los de Osias Bert I, Andries Benedetti, Frans Gysbrechts, Jan van Kessel “el viejo” o Clara Peters. Junto a ellos encontramos algunas pinturas de flores que podemos considerar que constituyen una bellísima representación de los mejores maestros del siglo anterior. Entre ellos se encuentran Daniel Seghers (1590-

---

<sup>86</sup> No consideramos oportuno profundizar en sus gustos artísticos pues han sido estudiados recientemente con gran acierto en diversos estudios: T. LAVALLE COBO, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 1994. Un resumen de este estudio en T. LAVALLE COBO, *Isabel de Farnesio, la reina coleccionista*, Madrid, 2002. Un estudio completo sobre las colecciones es el realizado por A. ATERIDO et alii, *op. cit.*, Madrid, 2004.

<sup>87</sup> A. ATERIDO et alii, *op. cit.*, 2004, p. 396-398. Incluso durante sus años como reina viuda siguió adquiriendo obras de este pintor flamenco. Tal es el caso de *Flores y frutas con pertrechos de guerra* (Patrimonio Nacional, nº inv. 10073332).

<sup>88</sup> *Ídem*, p. 468-469.

<sup>89</sup> *Ídem*, p. 360.

1661), Jan Philipp van Thielen (1618-1667) o Nicolas van Verendael (1640-1691)<sup>90</sup>. No podemos afirmar con seguridad que Isabel de Farnesio sintiese un gran aprecio e interés por la pintura de flores flamenca, pues todas estas obras que aquí citamos llegaron a sus manos por herencia de Mariana de Neoburgo que sí que parece que sintió una especial predilección por estas obras. Como veremos más adelante son escasas las pinturas de flores que poseyó y las que aparecen parecen proceder de diferentes lugares y casi siempre como regalos, no adquiridas ex-profeso salvo en contadas ocasiones.

Como vemos, todos ellos son pintores que pertenecen al siglo anterior y que demuestran un cierto arcaísmo en los gustos lo que demostraría un sentimiento artístico bastante convencional. Sin embargo, entre las pinturas que compró la reina, se encuentra una obra de un cierto interés por o excepcional dentro del coleccionismo español. Se trata de un *Florero*, obra de Franz Werner von Tamm (Museo del Prado, n° inv. 2325). No pensamos que la reina sintiese una especial predilección por este pintor pues la obra llegará a las colecciones dentro del inmenso lote que supuso la adquisición de la colección del pintor romano Carlo Maratta. A pesar de ello no deja de ser destacable la presencia de una obra de este pintor que había sido uno de los renovadores de la pintura romana de flores.

A pesar de su origen italiano la Farnesio no demostrará ningún interés por la pintura de género italiana pues entre las obras que se encontraban en sus colecciones fueron muy escasas este tipo de pinturas y las existentes, como las obras de Giuseppe Recco, provenían de colecciones como la del duque de Arco, que regaló sus bienes a los monarcas tras su muerte en 1737<sup>91</sup>. En relación con esta donación estarían las pinturas de naturaleza muerta de artistas españoles que se encontraban entre las colecciones de Isabel de Farnesio. Según parece la reina no prestó gran atención a la pintura española de género tanto la contemporánea, que consideramos inexistente en esta primera mitad de siglo, como la del siglo anterior. Así las pinturas de Gabriel de la Corte o de José de Arellano, que aparecen en la colección, provenían de la colección del duque del Arco y se conservaban en la Quinta de Valderrodrigo.

La serie de bodegones más interesante en las colecciones de Isabel de Farnesio será realizada por Giacomo Nani y que supone, además de la existencia entre las pinturas de la reina de pinturas de un artista vivo, una de los conjuntos de naturalezas

---

<sup>90</sup> Sobre las pinturas véase A. ATERIDO et alii., *op. cit.*, 2004, vol. II, Apéndice de obras.

<sup>91</sup> A. ATERIDO, "La Quinta del Duque del Arco" en ATERIDO et alii., *op. cit.*, 2004, p. 207-225.



muertas más importantes que ha poseído un monarca de un solo artista. Más adelante estudiaremos esta serie que según parece debió ser un regalo de Carlos VII de Nápoles, el futuro Carlos III, hijo de la Farnesio. No sabemos si la realización de esta serie fue una petición expresa de la reina o la iniciativa de su creación corrió a cargo de Carlos de Borbón. Más bien parece tratarse de lo segundo, aunque en la mente del monarca de Nápoles estaría presente el interés de su madre por este género.

Junto a estas obras no debemos olvidar la actividad de la reina como mecenas de artistas vivos a los que encargará algunas obras de género. Uno de esos casos fue el ya citado Juan Pedro de Peralta. Junto a él veremos a Domingo María Sani e incluso llegará a poseer obras de Mariano Nani como veremos cuando estudiemos a este pintor ya en la segunda mitad del siglo.

Con la llegada de Isabel de Farnesio se producirá un auge del partido italiano frente al francés. La mayor influencia en el gobierno, que paulatinamente los italianos adquieren, llegará también a las cuestiones artísticas. La consecuencia inmediata será un cambio en los gustos artísticos y con él, la llegada de artistas desde Italia. Entre ellos se encuentra uno de los más interesantes para nuestro estudio: **Domingo María Sani** (Cesena, Romagna, 1690-Segovia, 1773). Podemos considerarle como uno de los más interesantes personajes del mundo artístico español en el s. XVIII, especialmente por su labor como aposentador real<sup>92</sup>. Formado en su ciudad natal con el desconocido Marco María Laschi, decidió marcharse a Roma donde entró a formar parte de la escuela de Andrea Procaccini, con el que completaría su formación dentro de la tradición de Carlo Maratta, que era la predominante en la Ciudad Eterna en esos momentos. Según parece su labor en Roma estuvo ligada al género del retrato<sup>93</sup>, dedicación que luego desempeñará en nuestro país de muy diversas formas como veremos.

Tras la marcha de su maestro a España en 1720, Domingo María Sani retornará a su ciudad natal donde comenzará a trabajar en diversos encargos religiosos y seculares.

---

<sup>92</sup> Su vida y obra han sido bien estudiadas desde hace años. La primera aproximación a su vida la realizó SÁNCHEZ CANTÓN, "Los pintores de Cámara de los reyes de España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1919, p. 219-220. Sin embargo el primer estudio centrado en su obra se debe a T. RUIZ ALCÓN, "Los Sani. Una familia de artistas al servicio de la Corte", *Reales Sitios*, XII (44), 1975, p. 61-71. La más completa biografía y catálogo de sus obras se encuentra en J. URREA, *La Pintura Italiana del Siglo XVIII en España*, 1977, p. 199-215. Una revisión más moderna fue la realizada por J. L. MORALES Y MARÍN, *Pintura en España. 1750-1808*, Madrid, 1994, p. 93-95.

<sup>93</sup> Conocemos de su mano una serie de dibujos de retratos (conservados en el Nationalmuseum de Stockholm) de los más celebres pintores de su tiempo que sirvieron para ilustrar la inédita obra de Nicola PIO, *Le vite di pittori, scultori et architetti in compendio da numero di ducento venticinque scritte e raccolte da...*, Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Cappon. 257, 1724.

En 1721 recibe la llamada de Felipe V quien, aconsejado por Procaccini, lo contrata para trabajar en España. A su llegada a España se le destinará a los palacios de Aranjuez, San Lorenzo y Balsaín con el título de pintor de Su Magestad. Su labor no estaba bien definida y se le utilizaba como pintor para todo, incluso llegó a ser profesor de dibujo de los Infantes. En 1723 sucede algo que cambiará por completo su vida y su carrera: se le destinará al palacio de San Ildefonso con el motivo de recibir y colocar una serie de alhajas y muebles procedentes de Italia. Aquí comenzará su trabajo como Aposentador de Palacio lo que afectará claramente a su labor de pintor, cuyo desempeño dependerá especialmente de puntuales encargos realizados por los reyes.

Sabemos que participó en diversas campañas decorativas en las pinturas murales que ornaron las paredes del palacio de San Ildefonso, si bien desconocemos la labor que pudo llevar a cabo pues estas pinturas desaparecieron tras las reformas realizadas durante los años siguientes<sup>94</sup>.

En 1733 estaba en Sevilla para encargarse de las obras de arte y muebles que los reyes habían adquirido en esta ciudad. Ya de vuelta en Madrid, en 1734, muere su maestro Andrea Procaccini, algunos de cuyos cargos hereda Sani, en especial los de Aposentador del palacio de San Ildefonso y de Ayuda de Furriera. Además, ocupa su puesto como Pintor de Cámara, aunque sin duda este cargo será puramente honorífico, pues la actividad artística que desempeñará desde este momento será prácticamente nula al tener que dedicar sus esfuerzos en sus labores cortesanas. Como Aposentador desempeñará uno de los encargos más interesantes para el estudio de la pintura en la primera mitad del s. XVIII: la redacción de los Inventarios de las colecciones artísticas de Felipe V e Isabel de Farnesio. A tal efecto, el pintor llevó a cabo un minucioso elenco de las colecciones reales demostrando un más que notable conocimiento de pintura. Es muy posible que su excelente formación artística fuese uno de los motivos por los que fue valorado y recompensado por los monarcas. El resto de su vida lo pasará en el desempeño de sus labores como aposentador, interpolada esta labor por algunas alegrías como su nombramiento de Director Honorario por la Pintura de la Real Academia de San Fernando en 1759<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> Jesús URREA (*op. cit.*, 1977, p. 201, nota 9) ya señaló la desaparición de estas obras sustituidas por las pinturas de Bartolomé Rusca, Giacomo Bonavía o Félix Fedeli.

<sup>95</sup> En la Academia de San Fernando se conservan dos dibujos con escenas religiosas: *Escena religiosa* (55 x 32, tinta aguada y albayalde, papel gris verdoso, n° inv. 2291/P) y *Escena religiosa en una prisión* (55 x 32, tinta aguada y albayalde, papel gris verdoso, n° inv. 2292/P) que podemos imaginar que fueron entregadas por el artista cuando fue nombrado Académico Honorario. Reproducidas en I. AZCARATE

Es muy escasa la producción pictórica que conocemos realizada por este pintor. Sin embargo, parte de ella tiene un notable interés para el tema de esta tesis. Antes de todo debemos señalar que todas sus obras estuvieron ligadas a los encargos reales por lo que las debemos considerar como resultado de un deseo expreso de los monarcas. El artista abarcó casi todos los temas: religioso, retrato, historia y, lo más interesante para nosotros, la naturaleza muerta. Así, en las colecciones de Patrimonio Nacional nos encontramos con una interesante *Riña de Avutardas*, hoy en el palacio de La Granja, cuya autoría conocemos gracias al propio autor que así lo dejó señalado en el ya citado inventario de 1746 (con el número 732), por lo que debemos considerarla anterior a esa fecha. Sin lugar a dudas, la obra fue encargada por la reina Isabel de Farnesio. Urrea señaló la posibilidad de que la obra fuese un encargo para formar una serie con otras pinturas de tema cinegético<sup>96</sup>. El historiador acertó, pues la pintura se encontraba en la Antecámara de la Reina junto a las obras de Jan Fyt, *Concierto de Aves* y *Riña de gallos*<sup>97</sup>, que actualmente se encuentran en el Museo del Prado<sup>98</sup>. La obra de Sani está relacionada especialmente con la segunda con la que guarda extraordinarias similitudes compositivas. No solo tiene unas dimensiones casi idénticas sino que el tema y la composición, que repite a la inversa la de Fyt, están pensadas para crear un interesante conjunto dedicado a la cinegética<sup>99</sup>. Indudablemente, el artista italiano cumplió con acierto los deseos de la reina y consiguió una obra de una notable calidad, si no tan extrema como la del maestro flamenco, sí lo suficientemente aceptable como para pertenecer a la colección real. La obra de Sani nos demuestra cómo los pintores flamencos de pintura de género del s. XVII seguían satisfaciendo los gustos pictóricos de los coleccionistas españoles del s. XVIII, en este caso el de los reyes, que si no podían conseguir una obra original se conformaban con una copia de los modelos de los viejos maestros. No conocemos ninguna otra obra de estas características realizada por

---

LUXAN, M<sup>a</sup> V. DURÁ OJEA y E. RIVERO NAVARRO, “Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de San Fernando (1736-1967)”, *Academia*, (66), 1988.

<sup>96</sup> URREA, *op. cit.*, p. 210.

<sup>97</sup> Ambas aparecen inventariadas en 1746. La primera como obra de Jan Fyt con el número 735 y la segunda como obra anónima con el número 736.

<sup>98</sup> o/l, 135 x 174 (nº inv. 1534) y o/l, 114 x 167 (nº inv. 1532).

<sup>99</sup> En la colección de Isabel de Farnesio se conservaban otras obras de Jan Fyt con composiciones muy similares y que sin duda sirvieron también como fuente de inspiración al pintor como la *Pelea de un gallo contra un pavo* (Patrimonio Nacional, o/l, 118 x 170, nº inv. 10055887), de medidas similares y que también perteneció a Isabel de Farnesio (Inv. 1746, nº 402).

Sani. Podríamos suponer que fue una intervención puntual pues en el inventario de la reina no aparecen más naturalezas muertas de su mano.

El artista debió ser un magnífico decorador, especialmente como pintor de flores. Un buen ejemplo es el bello jarrón de flores que aparece en el retrato de *La Infanta Mariana Victoria, princesa del Brasil*<sup>100</sup>, realizado en 1732 en Sevilla<sup>101</sup>. En realidad Sani no demuestra una excesiva originalidad pues sigue los modelos creados por Jean Ranc que había sido el introductor de este tipo de retratos, como ya vimos.

Un punto intermedio entre el retrato y la naturaleza muerta serán las pinturas de retratos de perros<sup>102</sup>. No podemos considerar a Sani como un creador del género, sino más bien como el continuador de una tradición iniciada en el renacimiento. Recordemos los retratos del emperador Carlos V con sus mastines de caza pintados por Tiziano. Imagen que volverá a repetir Velázquez en sus retratos reales de caza para la Torre de la Parada, edificio destinado al descanso en las cacerías<sup>103</sup>. Estas representaciones derivaran hacia representaciones más íntimas en las que aparecieran perros domésticos que son retratados como un miembro más de la familia. Este tipo de obras será frecuente en España durante la segunda mitad del siglo XVII y artistas como José Antolínez abordarán con frecuencia el tema<sup>104</sup>.

Ya en el s. XVIII se mantendrá esta tradición si bien se verán influidos por el retrato preciosista y más retórico del mundo francés. Estas obras serán muy típicas en la Corte donde se retrataba a los canes preferidos de los monarcas, y estaban destinadas a espacios íntimos. Recordemos como en la Corte del rey francés Luis XIV eran también frecuentes esta clase de pinturas<sup>105</sup>. Esto provocó que, con la llegada de Felipe V, los

---

<sup>100</sup> O/I, 214 x 155 cm., Patrimonio Nacional (nº inv. 1006691).

<sup>101</sup> Como indicó Urrea, Sani fue reclamado por los reyes para que fuese a Sevilla a pintar este retrato (*op. cit.* p. 208-209).

<sup>102</sup> Sobre la representación del perro en el arte véase R. ROSEMBLUM, *The dog in art from Rococo to Post-Modernism*, Nueva York, 1988. El historiador centra su estudio en la pintura francesa y anglosajona especialmente, sin tener en cuenta la pintura española.

<sup>103</sup> Recordemos las pinturas de perros realizadas por Paul de Vos para este lugar que incluso serán copiadas por Juan Bautista del Mazo (algunos en el Prado). Sin embargo no podemos llegar a considerarlas retratos pues se limitan a representar momentos de la caza sin ningún animo de guardar la efigie de los animales.

<sup>104</sup> Un ejemplo de este tipo de representaciones realizadas por Antolínez sería *Perrito con lazo rojo guardando cesto de labor* (Museo Lázaro Galdiano, nº inv. 1517).

<sup>105</sup> Un magnífico ejemplo son las obras realizadas por Alexandre François Desportes (1661-1643) o Jean Baptiste Oudry (1686-1755), en la que los perros aparecen representados como personajes principales dentro de una escena o bodegón de caza. Sin duda estos animales eran conocidos en la época y pertenecerían a los monarcas para quienes estaban realizadas las pinturas. Sobre estos pintores véase Michael y Fabrice FARÉ, *op. cit.* p. 62-94 (Desportes) y p. 101-134 (Oudry). Muchos de estos *retratos* de

artistas que trajo para que se dedicasen a la pintura de retrato también realizarón retratos caninos.

Una buena muestra de ello son las obras realizadas por **Jean Ranc** (1674-1735)<sup>106</sup>, quien, como hemos señalado, fue uno de los introductores del gusto francés en el retrato. Recordemos que su dedicación principal fue la pintura de retrato y entre ellos realizó el de *La perra Liceta* que podríamos considerar como uno de los primeros retratos caninos de gusto francés que se realiza en España<sup>107</sup>. La obra fue realizada para la reina por lo que debemos suponer que fue ella quien promovió este tipo de pinturas. La representación enlaza muy bien con el gusto rococó en la elegancia y carácter delicado necesarios en la representación. Lo cierto es que la perra aparece representada como si se retratase a un pequeño infante. Recordemos que estos perros solían pertenecer a los reyes o a los infantes y que en los retratos de estos lo normal era que los acompañasen formando parte del retrato<sup>108</sup>. El éxito de este tipo de retratos llegó rápidamente a los gustos artísticos de la nobleza que copiará estas novedades traídas por la Corte<sup>109</sup>.

Sin duda en cierto modo este tipo de obras influyó de alguna manera en Sani o tal vez en Isabel de Farnesio que se las encargaría a su pintor. Las pinturas que conocemos de estas características de mano de Sani son tres: *Perro Perdiguero*, *Perra Perdiguera* y *Dos perros en un paisaje*<sup>110</sup>. Los dos primeros pertenecieron a Isabel de Farnesio y sin duda representan a los perros de caza de los reyes. El primero de ellos no

---

perros se conservan en el Palacio de Marly (*De Chasse & d'Epée. Le Décor de l'appartement du Roi a Marly. 1683-1750*, cat. exp. Marly-le-Roi, Musée-Promenade, 1999).

<sup>106</sup> Sobre su vida y obra véase nota 69.

<sup>107</sup> Óleo sobre lienzo, 65 x 75, Patrimonio Nacional, n° inv. 10066192). Muy interesante es la noticia que da el conde de Maule, Nicolás de la CRUZ BAHAMONDE, *Viaje de España, Francia e Italia*, 1812, (vol. X, libro XIX, cap. IV, p. 577). Según este, en el palacio del Buen Retiro vio, en el cuarto de invierno del Rey, “un perro sobre un almohadón, de Vanloó”. Podríamos suponer que se tratase de la obra de Ranc y que, debido a las deudas de este con van Loo, confundiese el autor. También nos da la noticia de la existencia, en el mismo palacio, en la galería de infantas, “Entre los cuadros es gracioso el de un perro sentado en una silla” (*op. cit.*, p. 580). Estos retratos debieron ser frecuentes a partir del reinado de Felipe V.

<sup>108</sup> Así sucede en algunos retratos como el de *Fernando VI niño* del Museo el Prado (n° inv. 2333) en el que el Príncipe de Asturias aparece acompañado de un perrito con un lazo azul. Otra sería *El Infante Felipe, futuro duque de Parma, y un perro negro* (en el Museo del Prado como *Luis I*, n° inv. 2929). Esta obra es un estudio donde el artista demuestra su calidad a la hora de pintar el perro. El *Retrato de niño con perro* (Madrid. Col. particular) demuestra la calidad de este pintor como retratista y su conocimiento y práctica del bodegón francés (*El arte en la Corte de Felipe V*, cat. exp., Madrid 2002, p. 499, n° III. 85, il. p. 502).

<sup>109</sup> Entre los bienes inventariados en 1757 de la duquesa viuda de Arcos se encontraba: “*Un retrato de un perrito con media caña dorada, de más de tercia de caída y tercia de ancho, 20 rs*”. (J. L. BARRIO MOYA, “El Inventario de los Bienes de Doña Teresa Silva Hurtado de Mendoza, duquesa viuda de los Arcos e hija de los Duques del Infantado”, *Wad-Al-Hayara*, 1988, p. 258.

<sup>110</sup> Véase catálogo de pinturas de Sani.

presenta ninguna duda y era el perro de caza de Felipe V que se llamaba Pallazo. Sin duda la reina querría tener un recuerdo de este perro que aparece con un collar con la inscripción “REY” que hace alusión al propietario. Si nos fijamos detenidamente en el modo en que está representado es casi un retrato en el que el perro aparece representado en una digna pose reforzada por el capitel clásico sobre el que el dogo descansa su pata delantera. En el caso de la perra perdiguera sabemos que esta pertenecía a Isabel de Farnesio. En este caso aparece representada con menos dignidad pero más cercana a su cometido, esto es, cazando. La perra tiene cogida una perdiz con sus dientes y a sus patas aparecen otras más. En la parte derecha aparece representado su cuidador. En este caso nos encontramos con una pintura a medio camino entre el bodegón de caza y el retrato. Al pintar esta obra el italiano debía tener en mente las obras de pintores flamencos como el ya citado Jan Fyt o Fran Snyder, si bien, en aras de una pose digna del perro, Sani evitó cualquier tipo de acción.

El último de los cuadros de este tipo es el de *Paisaje con dos perros*. La pintura es sin duda y como ya se señala en el catálogo de pinturas una obra realizada por Sani para el Infante D. Luis. Posiblemente fue un encargo de la reina para regalárselo a su hijo el Cardenal de Toledo que, al igual que su madre, fue un magnífico coleccionista y aficionado a la caza<sup>111</sup>. Otra posibilidad sería la de que fuese el propio pintor el que la regalase al Infante D. Luis. Recordemos que Francesco Sasso (Pieve di Teco, Génova, h. 1720-1774), que en 1758 era pintor de Cámara del Infante, contraía matrimonio ese mismo año con la hija de Sani, María Josefa<sup>112</sup>. Sin duda esto demuestra una fuerte relación entre los pintores que trabajaron para Isabel de Farnesio y el Infante Don Luis.

La obra es muy semejante a la *Perra Perdiguera*, con una representación muy parecida. En este caso aparecen dos perros con perdices en el suelo y otra cogida por uno de los canes. Detrás aparece el cuidador. Es muy posible que el hijo pequeño de Isabel, tras la visión del retrato del perro de su madre, pidiese una obra semejante.

En relación con estas obras deberíamos poner la pintura *Muchacha pelando codornices*<sup>113</sup>, atribuida a **Andrea Procaccini** en el inventario de 1746. En una escena de claro sentido costumbrista aparecen dos muchachas, una pela perdices y otra hace ademán de robar una de ellas. Las aves representadas son una composición que bien

---

<sup>111</sup> M<sup>a</sup> del Rosario PEÑA LÁZARO, *El Infante Don Luis de Borbón y Farnesio, Coleccionista y Mecenas*, Tesis Doctoral en la Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

<sup>112</sup> Sobre este pintor URREA, *op. cit.*, 1977, p. 215-220.

<sup>113</sup> o/1, 124,5 x 84,5, Patrimonio Nacional (nº inv. 10066964).

podríamos considerar un bodegón. La similitud de estas con las representadas en los retratos de perros ha hecho pensar que tal vez se tratase de una obra en colaboración entre ambos artistas en la que Sani habría pintado las aves<sup>114</sup>. Sin embargo cuesta trabajo creerlo pues la obra parece pertenecer a una sola mano. Además el propio Sani lo habría indicado en el inventario de 1746. Lo cierto es que resulta novedosa esta faceta de Procaccini como pintor de escenas de género. La explicación se encontraría de nuevo en el gusto e interés de la Farnesio en estos temas costumbristas y cinegéticos.

### **1. 1. 3. 3. Giacomo Nani**

Sin duda, la figura más destacada dentro de la pintura de bodegones en la corte durante la primera mitad de siglo fue Giacomo Nani (1698-1755).

Debemos destacar que hablamos de un artista que hasta ahora no ha sido bien estudiado y del que se desconocía prácticamente todo sobre su vida y su obra, lo que ha provocado que su valoración crítica haya sido bastante negativa. Sin embargo, hemos aprovechado este estudio para arrojar algo de luz sobre esta personalidad artística que, en nuestra opinión, deberá tenerse de ahora en adelante una mayor consideración<sup>115</sup>.

Giacomo Nani fue, sin duda, el más importante pintor de naturalezas muertas del reinado de Carlos VII de Nápoles, como lo demuestra la grandísima producción de obras que realizó para el monarca, que lo nombró pintor del rey por delante de otros especialistas de la época tales como Tomasso Realfonzo o Baldassare de Caro, artistas cuyas obras hoy nos parecen más interesantes pero que no fueron valoradas del mismo modo por el monarca Borbón.

Su labor pictórica se desarrolló siempre en la Ciudad Partenopea, donde trabajó durante treinta años y donde dejó una amplísima producción. A pesar de no trabajar en España, su obra es la más abundante y conocida en nuestro país durante este periodo, lo que le convierte en uno de los pintores más importantes de ese momento. El núcleo principal de su obra en España será la interesante serie de naturalezas muertas que se conserva en las colecciones del Patrimonio Nacional, en concreto en el Palacio de Riofrío (Segovia). Este conjunto de pinturas es el más importante de este género en España en la primera mitad del s. XVIII. De él nos ocuparemos más adelante. Junto a este grupo de pinturas es necesario destacar la innumerable cantidad de pinturas del

---

<sup>114</sup> URREA, *op. cit.*, 1977, p. 183.

<sup>115</sup> Una reconstrucción de su biografía en el apéndice de artistas. Sobre su obra véase el catálogo de pinturas del artista.

artista que se conservan en otras instituciones y colecciones privadas, ya desde antiguo, lo que le convierte en un pintor bien conocido durante el s. XVIII y cuya fama se mantendrá en el siguiente<sup>116</sup>.

Es necesario destacar la importancia que Giacomo Nani tendrá en la pintura de género en España. Su influencia no se limitará a sus pinturas sino que se extenderá además a la segunda mitad del siglo con la obra de su hijo Mariano Nani, su más fiel discípulo, que tras su llegada a España en 1760 trabajará en la Corte hasta principios del s. XIX y se convertirá, tras Meléndez, en el más importante pintor de bodegones de Madrid.

Antes de entrar en el estudio de su obra en España consideramos necesario dedicar un breve apunte para explicar el origen y formación de este artista en Nápoles lo que nos ayudará a entender mejor la influencia sobre el mundo español.

Como ya indicamos al principio de este capítulo, la escuela napolitana de naturaleza muerta será, a fines del s. XVII y principios del s. XVIII, una de las más importantes de Europa debido, especialmente, a la cantidad y calidad de los pintores que se dedicaron al género y a la innovación que aportarán a esta clase de pintura. La escuela había logrado llegar a su cénit con los grandes especialistas Giuseppe Recco, Paolo Porpora y Giovanni Battista Ruoppolo<sup>117</sup>. Tras ellos y ya a caballo entre ambos siglos, nuevos artistas mantendrán la riqueza e importancia de la escuela a la vez que renovarán los modelos representativos. Entre ellos el más destacado será el ya citado Andrea Belvedere a cuya sombra surgirá una importante pléyade de artistas que llevarán a cabo una interpretación de los modelos del maestro. Entre ellos destacarán dos especialmente: Gasparo López, *Gasparino* (Nápoles-Venecia c. 1732), y Tommaso Realfonso, *Masillo* (c. 1677-d. 1743).

*Gasparino*, que según De Dominicci fue maestro de Giacomo Nani<sup>118</sup>, será el heredero de la manera de pintar flores de Belvedere. El segundo será el gran heredero de la pintura napolitana de género del siglo anterior, cuyo naturalismo intentará recuperar.

---

<sup>116</sup> En la colección de D. Manuel Montero en Granada se conservaban “quadritos del Nani” en 1795 (Nicolás de la CRUZ BAHAMONDE, *Viaje de España, Francia e Italia*, 1795, vol. XII, libro XXII, cap. I, p. 317. A pesar de ello debemos mantener algunas reservas de que se sean de Giacomo Nani pues también podían ser de su hijo Mariano.

<sup>117</sup> Sobre la naturaleza muerta napolitana sigue siendo válido el estudio, ya clásico de R. CAUSA, “La Natura morta a Napoli nel Sei en el Settecento”, *Storia di Napoli*, vol. V, Nápoles, 1972. Una visión más moderna en cuanto a nuevas obras y documentos pero sin un avance notable respecto a Causa en el capítulo dedicado a la naturaleza muerta escrito por Nicola SPINOSA, “La natura morta a Napoli” en ZERI y PORZIO, *La Natura Morta in Italia*, Milano, 1989, p. 852-871.

<sup>118</sup> DE DOMINICCI, *Vitte de’ Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, 1742, Napoli, Vol. III, p. 577.



Ambos pintores, como veremos, serán las fuentes fundamentales en las que Giacomo Nani se inspirará para la creación de su obra. De hecho, si exceptuamos a su hijo, la obra de Giacomo puede ser considerada como el canto de cisne de la gran escuela napolitana de género que tras su muerte desaparecerá y no se recuperará hasta el s. XIX. Como veremos, en la producción de Giacomo encontraremos ecos de toda la escuela, lo que provocará que la visión de la crítica artística haya sido muy severa con el pintor napolitano al que ha calificado como un simple seguidor de la “*maniera*” de Andrea Belvedere<sup>119</sup>.

Afortunadamente, como decíamos, la obra de este artista es sumamente cuantiosa, lo que nos ayuda a conocer mejor su personalidad artística. Casi todas sus pinturas aparecen firmadas lo que elimina cualquier duda sobre su atribución. Sin embargo, el gran problema que tenemos con Giacomo Nani es establecer una cronología en su producción, pues el artista no fechaba sus cuadros lo que dificulta enormemente la tarea de trazar su evolución pictórica<sup>120</sup>. Los límites geográficos de este estudio hacen imposible un análisis de toda la obra de este artista en este capítulo dedicado a la pintura española, ya que el grueso de su producción se encuentra en Nápoles. Consideramos, sin embargo, que es necesario dedicar un espacio a la existente en España<sup>121</sup>.

El grupo más importante lo constituyen las pinturas de Patrimonio Nacional que se conservan del Palacio de Riofrío (Segovia). Esta serie de veinticuatro pinturas es un magnífico ejemplo de la producción del artista, pues en ella recoge casi todos los modelos que realiza en su dilatada producción. La mayoría están firmadas, pero ninguna está fechada, lo que revela claramente el problema de cronología al que nos referíamos más arriba. Podemos afirmar, casi sin lugar a dudas, que las pinturas fueron un regalo de Carlos de Borbón (VII de Nápoles) a su madre Isabel de Farnesio, en cuya colección

---

<sup>119</sup> Sobre la fortuna crítica del pintor véase N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento. dal Barocco al Rococco*, Nápoles, 1988, p. 65 y A. TECCE, “Giacomo Nani” en *La Natura Morta im Italia*, vol. II, p. 960. No deja de resultar curioso que el primer estudio sobre este pintor en el que además se publicaban sus obras fuese español: J. CAVESTANY, *op. cit.*, 1936-40, p. 96. En este texto el historiador ya señalaba la existencia de una gran cantidad de pinturas del artista en el Palacio Real de Caserta (la cifra en una veintena lo que indica que ya se exhibía un gran número de obras del artista) que estudiamos y ampliamos en el catálogo del autor.

<sup>120</sup> La única obra fechada del artista es un cuadro de flores firmado en 1725. No he logrado localizar la obra que fue subastada en Londres en Christie’s (10 de noviembre de 1967). La noticia de la existencia de esta pintura en L. SALERNO, *La Natura Morta Italiana*, Roma, 1984, p. 373.

<sup>121</sup> A pesar de que gran parte de la obra de Giacomo Nani se encuentra en Italia hemos considerado necesario (por su novedad) incluir el catálogo completo de toda su producción. Esta supera el centenar lo que sitúa al artista entre uno de los más prolíficos pintores de naturaleza muerta en Europa durante el siglo XVIII. Además, es frecuente la aparición de obras suyas en el mercado anticuario internacional muchas veces con atribuciones incorrectas.

se encontraban ya en 1746<sup>122</sup>. Esto nos hace pensar que se pintaron a principios de los años cuarenta, fecha en la que, como ya indicamos en su biografía, es de suponer que entró a trabajar en la Fábrica de Porcelana de Capodimonte. Esta aproximación cronológica nos podría servir para datar otras obras de su producción. Sin embargo, al observar otras pinturas suyas no se descubre ninguna diferencia respecto a las de Riofrío, por lo que es casi imposible plantear una evolución de su obra.

La primera cuestión que suscita la contemplación de estas pinturas es si realmente se trata de una serie destinada a formar un conjunto iconográfico completo, en el que podríamos adivinar una representación de las estaciones como solía representarse en el s. XVII, o simplemente es un conjunto de pinturas sin más. Para este posible programa iconográfico debemos tener en cuenta los temas representados, que se pueden dividir en tres grupos: bodegones, floreros y paisajes con bodegón. Son estos primeros los que podríamos considerar como un grupo cerrado en el que el artista haría un recorrido por los alimentos típicos de Nápoles. Se trata de dieciseis pinturas todas ellas con un esquema compositivo y un modo representativo muy similar. En ellos los objetos se disponen sobre el suelo con un tipo de iluminación que podríamos calificar como neo-naturalista o neo-caravagesca<sup>123</sup>. Recordemos como durante los años veinte del s. XVIII se produce una recuperación del naturalismo del siglo anterior cuyo máximo exponente en el género del bodegón parece ser que fue el ya citado Tommaso Realfonzo (1677-después de 1743)<sup>124</sup>. El más completo alumno de Andrea Belvedere fue sin duda una fuente de inspiración para Giacomo Nani, no solo por el interés en el uso de una luz naturalista, sino por el tipo de composiciones y elementos representados

---

<sup>122</sup> Tras su llegada al trono de Nápoles fue frecuente el envío de pinturas por Carlos de Borbón a Madrid, especialmente a su madre Isabel de Farnesio. Además de los retratos que enviaba puntualmente por encargo de su madre, el monarca envió en 1738 los bocetos de las decoraciones de los aposentos del Palazzo Reale de Nápoles. Otros envíos consistieron en las vistas de la ciudad partenopea realizadas por Giovanni Garro (h. 1738) o Tommaso Ruiz (1737). Es posible que en alguno de esos envíos llegasen las obras de Giacomo Nani (Sobre estos envíos véase ATERIDO et alii, *op. cit.*, 2004, p. 142-43).

<sup>123</sup> El primero en destacar esta característica de la obra de Nani fue R. CAUSA ("La Natura morta a Napoli nel Sei en el Settecento", *Storia di Napoli*, vol. V, Nápoles, 1972, p. 1054, nota 120) que calificaba su obra de una "*certa ansia nostalgica di riprese seicentesche*".

<sup>124</sup> F. BOLOGNA, "Ancora di gaspare Traversi nell'illuminismo e gli scambi artistici fra Napoli e la Spagna alla ripresa "naturalistica" del XVIII secolo", *I Borbone di Napoli e I Borbone di Spagna*, V. II, 1985, Nápoles (Actas dela Convensione Internazionale de 1981, 4-7 de abril), p. 273-349). Sobre este pintor es ya clásico el artículo de G. TESTORI, "Nature Morte di Tommaso Realfonzo", *Paragone*, IX, nº 97, p. 63-67. Mas moderno y con bibliografía actualizada R. MIDDIONE, "Tommaso Realfonzo", *La Natura morta in Italia*, 1989, vol. II, p. 954-956.

que repiten las escenas creadas por *Masillo*. Las mesas con alimentos y las frutas dispuestas por el suelo nos recuerdan lo que Giacomo realizará en sus pinturas<sup>125</sup>.

La composición de estas obras es bastante sencilla, se podría decir que es incluso sobria, y el interés por representar alimentos relacionados entre sí es muy claro (moluscos, frutos secos, grupo de objetos para merendar, ensaladas, etc....). Esto nos haría pensar en que el artista tenía en mente un ciclo alimenticio. Sin embargo, se desconoce hasta ahora algún tipo de representación parecida ni en Italia ni en España de aquella época. El único ejemplo parecido sería las series de alimentos representados por Bartolomeo Bimbi para los Médicis hacia las mismas fechas. Los alimentos representados podrían relacionarse como un interés del artista por mostrar a Isabel Farnesio un ejemplo de los alimentos típicos napolitanos. Si así fuera, reforzaría la opinión de que sirvió como ejemplo a Meléndez para concebir su “divertido gabinete”<sup>126</sup>.

Resulta llamativo que al contemplar los bodegones del palacio de Riofrío venga a nuestra memoria la imagen de un tipo de representación figurativa que alcanzará su máxima expresión en los mismos años en los que trabaja Giacomo. Nos referimos al arte del *Presepe* napolitano. Estas maravillosas escenificaciones, con un origen y una función religiosa, que fueron creadas en estos años por parte de los maestros escultores y escenógrafos, todas ellas de gran riqueza decorativa, se convirtieron en perfectos y completos mosaicos de la vida popular napolitana<sup>127</sup>. Especialmente interesantes son las escenas de mercado o portuarias que muestran, del mismo modo que Giacomo Nani, la cultura alimentaria popular con un marcado énfasis en la realidad.

Los elementos representados por Giacomo son típicos del artista y se pueden observar en las obras que se conservan en Nápoles, lo que refuerza la idea de que no tenía en mente una serie iconográfica completa sino más bien una exhibición de lo que su arte era capaz de representar.

---

<sup>125</sup> La semejanza compositiva entre algunas de las obras de Realfonso y de Giacomo Nani son bastante notables. Un buen ejemplo es la comparación entre el *Bodegón de cocina con frutos del mar* (colección privada) de Nani y el *Bodegón de dulces y flores* de Masillo publicado en *La Natura Morta in Italia*, Milano, vol. II, p. 956, n° 1162.

<sup>126</sup> El primero que señaló la posible influencia de la serie de Riofrío para la concepción de Meléndez de su “divertido gabinete” fue J. URREA, *op. cit.*, 1977, p. 346.

<sup>127</sup> Sobre el pesebre napolitano proponemos como obras de consulta AA .VV., *Presepe Napoletano*, Edit. Franco Di Mauro, 1998 y *Civiltà del presepe a Napoli*, Electa, Nápoles. Obras especialmente interesantes por sus reproducciones.

Muy interesantes son las cuatro pinturas que representan pájaros muertos. Esta temática dentro del género del bodegón se pondrá muy de moda en Nápoles, al igual que en España, como ya hemos visto, lo que producirá un notable auge en la producción de este tipo de pintura. En las obras que conocemos de este artista descubrimos que poseía una gran calidad técnica a la hora de representar el plumaje de las aves, así como el pelaje de los animales. Es muy posible que Nani conociese bien la obra de Baldasare de Caro (h. 1689-Nápoles, 1750) que se convertirá en un magnífico pintor de este tipo de obras<sup>128</sup> y con el que sin duda trabajó. Además, debemos recordar la presencia en las colecciones reales de obras de Angello María Crivelli, conocido como *Il Crivellone* (activo hasta 1730 en Milán), uno de los asimiladores del lenguaje y temática de los pintores flamencos de caza (Jan Fyt, Frans Snyders o Paul de Vos)<sup>129</sup>. Este interés por los temas de caza se vio motivado por la presencia en Nápoles, a partir de 1734, de Carlos de Borbón que, como su madre, era un gran aficionado a la caza. Como podemos observar en las colecciones napolitanas de Caserta y de Nápoles, son numerosísimas las representaciones con animales de caza muertos, algunas de ellas de gran tamaño y que sin duda estaban destinadas a formar conjuntos decorativos<sup>130</sup>.

Otra tema que vemos representado en estas pinturas son los *fruti di mare*, tan típicos de los Recco; en los pinceles de Nani, sin embargo, pierden la frescura marina para adquirir un fuerte aire de objetos disecados que pone de manifiesto las carencias del artista.

Dentro de esta serie de Riofrío nos encontramos con uno de los temas preferidos por Giacomo Nani: la pintura de flores. La fama de la que gozó este pintor estará ligada a este tipo de obras. Recordemos como De Dominici señalaba su formación con Gasparo López, sin duda el heredero de la pintura de Andrea Belvedere. La influencia de este último debió ser muy fuerte en los primeros años de formación de Giacomo como lo demuestran los dos floreros del Museo de Capodimonte que se conservan en Roma en el Palacio de Montecitorio<sup>131</sup>. Al contemplarlos no solo descubrimos la deuda

---

<sup>128</sup> R. MIDDIONE en *La natura morta in Italia*, 1989, vol. II, Nápoles, 1989, p. 957-959. Una amplia reproducción de sus obras se encuentra en CARUGHI; MARTORELLI, PORZIO, *Il Palazzo della Prefettura*, Nápoles, 1989, p. 78, 129-32, 134, 141, nº 30, 32, 33, 35, 38, 46.

<sup>129</sup> Sobre este pintor A. MORANDOTTI en *La natura morta in Italia*, 1989, vol. I, p. 297-298. En el Palacio Real de Nápoles se encuentra una *Escena de lucha entre águila y lobo con gallinas y Pájaros y animales de corral* de mano de este pintor que posiblemente fueron compradas por el monarca español.

<sup>130</sup> Sirva como muestra las existentes en el Palacio Real de Nápoles (véase catálogo de pinturas).

<sup>131</sup> Véase el catálogo del pintor.

del artista con Belvedere (recordemos las flores del Museo Correale de Sorrento o del Museo Nacional de Capodimonte).

Sin embargo, la obra del Napolitano tendió hacia un desarrollo más decorativista y barroco en sus composiciones de flores, dentro de la estela de su maestro. Una buena muestra de ello son los floreros que se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En ellos desarrolla una amplia escenografía en un jardín donde coloca jarrones y cestas de flores e introduce aves o frutas, a la manera que solía hacer el Abate Belvedere y que parten de la pintura de Abraham Brueghel. En estas composiciones no demuestra ser demasiado original pues no hace sino participar de una corriente romana que se desarrollará en Nápoles y que contará con numerosos adeptos. Prueba de su popularidad es la larga nómina de artistas que por esos años trabajan allí, como Gaetano Cusati (activo en Nápoles en 1721), Nicola Malincónico (1663-1721), Francesco Lavagna o Nicola Casissa (activo en Nápoles en 1731)<sup>132</sup>. Como ya dijimos más arriba, podemos considerar a Nani como el heredero de todos ellos y punto de inflexión en el declive de la escuela meridional de la naturaleza muerta. Sus grandes composiciones florales muestran un rico decorativismo y luminosidad, lejana las iluminaciones semi-tenebristas usadas en los bodegones. Los tonos pastel y fríos enlazan muy bien con el espíritu rococó. Sin embargo, estos conjuntos de flores adolecen de una cierta torpeza compositiva y un problema de asentamiento de los objetos que demuestran una falta de conocimiento o de dominio de las leyes de la perspectiva. Curiosamente este amaneramiento de los modelos creados a finales del siglo XVII se producirá en toda Italia como demuestra la obra de Anna Caterina Gili (activa en Turín a mediados de siglo) cuyas pinturas demuestran una gran relación con las de Giacomo, algo posible gracias al conocimiento de la obra de Gasparo López<sup>133</sup>.

A pesar de ello el artista realizará composiciones de flores más sencillas donde demuestra dominar bien este tipo de representaciones. Una buena muestra de ello son los cuatro canastillos de flores de la serie de Riofrío que, colocados sobre un plinto de piedra, se recortan sobre un luminoso paisaje<sup>134</sup>. Este tipo de canastillos de mimbre son frecuentes en sus grandes composiciones donde se repiten para contener todo tipo de

---

<sup>132</sup> Sobre estos pintores véase ZERI y PORZIO, *op. cit.*, 1989, vol. II, p. 942-950.

<sup>133</sup> Una muestra es la pintura *Fiori e frutta in un giardino* (Eslovaquia, col. privada) que demuestra como este tipo de representaciones se internacionalizó en sus modelos durante el s. XVIII (Federico ZERI y Ksenija ROZMAN, *Natura morta europea dalle collezioni slovene*, Liubliana, 1989, p. 118, n° 15, fig. 20)

<sup>134</sup> Composiciones muy semejantes, en este caso con floreros, se conservan en el Palacio Real de Caserta.

objetos. En este caso el artista consigue unos bellos ramos de flores que no se repiten, lo que demuestra que era capaz de lograr unas representaciones de una cierta calidad decorativa. Su colocación con un punto de vista cercano y bajo les confiere una cierta grandiosidad que sin duda toma del mundo francés.

Fue su pintura de flores la que en el siglo XVIII le proporcionó una gran fama, muy notable, a pesar de que hoy en día su arte se juzgue como amanerado e incluso “involuntariamente humorístico”<sup>135</sup>. Un buen ejemplo del valor y consideración que Giacomo Nani tenía para los críticos españoles del s. XVIII es el comentario que hace Orellana al juzgar la obra de Benito Espinós (sin duda el mejor pintor de flores español del dieciocho) del que dice que “muchas de sus obras pueden competir con las de Jacome Nani, y otros que han sobresalido en esta clase”<sup>136</sup>. Esto demuestra la gran estima del biógrafo de los pintores valencianos.

Finalmente, dentro de su producción destaca la creación de paisajes con bodegón. En casi todas sus obras es frecuente la introducción de un bodegón con un fondo de paisaje, algo nada original que en la pintura flamenca e italiana fue frecuente desde mediados del s. XVII. En el caso de Giacomo, el paisaje será el elemento principal en el que se introducirá un pequeño bodegón. Este tipo de representación no es una creación de Giacomo pues parece provenir de la Holanda del s. XVII, en concreto de la Escuela de Utrecht<sup>137</sup>. Este tipo de escenas ya fueron realizados por Jan Brueghel de Velours, si bien sus composiciones tienen un claro componente alegórico<sup>138</sup>. Más cercano a los modelos de Nani son los paisajes de Herman van Swanelt (Noerden, h. 1600- París, 1655)<sup>139</sup>. Es muy posible que el napolitano conociese estas obras ya que se encontrarían en colecciones privadas o en el mercado artístico. Sin embargo, el carácter de las obras de nuestro artista es puramente profano, con una valoración por el aspecto de naturaleza muerta de los objetos representados.

En estas obras el paisaje es de una cierta calidad, en él que Nani demuestra tener unas buenas dotes de paisajista con escenarios de clara influencia flamenca, algo ya frecuente en su obra. No es difícil pensar que por el mercado artístico napolitano

---

<sup>135</sup> O. FERRARI, “Le arti figurative”, *Storia di Napoli*, Nápoles, vol. VI, t. II, p. 1340.

<sup>136</sup> M. A. de ORELLANA, *Biografía Pictórica Valentiniana*, Edic. José de Salas, Valencia, 1967, p. 485.

<sup>137</sup> E. VALDIVIESO, *Pintura Holandesa del s. XVII en España*, Valladolid, 1973, p. 57.

<sup>138</sup> Una buena muestra de este tipo de representaciones se puede contemplar en el Museo del Prado: *Los cuatro elementos*, nº inv. 1399.

<sup>139</sup> Salvando las distancias este pintor realizaba un tipo de paisajes en los que colocaba en primer plano una especie de bodegón. Un ejemplo es la pintura *Paisaje montañoso* (Sevilla, Museo de Bellas Artes).

circulasen numerosas obras de paisaje flamenco, sobre todo si tenemos en cuenta la llegada a Roma y a Nápoles de numerosos artistas del norte. Esto produjo un gusto por este tipo de escenarios que los pintores napolitanos comenzaron a copiar en sus pinturas. Un ejemplo lo tenemos en Gaetano Martoriello (1670-1720) o Nicola Viso (activo en la primera mitad del s. XVIII)<sup>140</sup>, artistas napolitanos que llevaron a cabo una producción de paisajes de clara influencia flamenca. Es posible que Giacomo se encontrase influido por estos artistas pues hay una fuerte relación entre los paisajes de estos pintores y los de Nani.

Un buen ejemplo de este tipo de representación se encuentra en España. Las más conocidas son las cuatro conservadas en el Palacio de Riofrío. Sin embargo por el mercado anticuario español han circulado numerosas obras firmadas que repiten este tipo de escenas. Todas ellas tienen una composición semejante: en un bello paisaje, normalmente de ocaso, se coloca en primer plano una serie de frutas, flores o animales. Una característica en todas ellas es la falta de proporción entre los objetos de la naturaleza muerta y el escenario. Seguramente, el artista, para darles mayor importancia los aumenta de tamaño (sin embargo debemos atribuirlo a una falta de pericia a la hora de tratar la perspectiva pues esto sucede en algunos de sus bodegones y floreros). Esto podría atribuirse a una cierta influencia de su faceta como decorador de porcelana pues son este tipo de representaciones las que aparecen ornando las piezas de china<sup>141</sup>.

En general la obra de Giacomo Nani no es de una excelsa calidad. No podemos ponerle a la altura de otros grandes especialistas del género que ocupan la nómina de pintores de la escuela napolitana. Lo que sí es cierto es que durante su vida fue muy apreciado por los coleccionistas y que gozó de un gran prestigio que alcanzó incluso al rey. Esto lo demuestra la numerosísima obra que de él se conoce en las colecciones de la época, así como en las del s. XIX y actualmente. Debemos señalar la importancia de este pintor pues sin duda gozó del favor de Carlos de Borbón en Nápoles por encima de otros grandes especialistas como Baldassare de Caro o Tomasso Realfonso. Esto queda demostrado por la numerosísima cantidad de pinturas que de él se conservan en las colecciones reales napolitanas, especialmente en el Palacio Real de Caserta, cuya decoración proviene en su gran mayoría de la colección de los borbones. También en el Palacio Real de Nápoles y en el Museo de Capodimonte a donde seguramente llegaron

---

<sup>140</sup> Sobre estos pintores véase N. SPINOSA, *op. cit.*, 1988.

<sup>141</sup> Sobre este tema véase el capítulo dedicado a la Fábrica de porcelana del Buen Retiro de Madrid.

estas obras provenientes de las colecciones reales. Como ya indicamos más atrás no sabemos cuándo comenzó su relación con el rey pero no fue más tarde de 1740 pues por esas fechas ya funcionaba la Fábrica de porcelana de Capodimonte. El artista fue nombrado Pintor del Rey, cargo que gozaron pocos pintores y que le da un cierto prestigio; pues bien, es sumamente probable que este nombramiento tuviera que ver con su trabajo en la manufactura, aunque ciertamente sus obras también debieron influir. Es posible que este nombramiento esté relacionado con su manera de firmar, pues bastantes de las obras que se conservan en Caserta están firmadas con su nombre latinizado: Jacobus, consecuencia de su nombramiento o del interés del artista por ennoblecer su arte<sup>142</sup>.

Al contemplar las obras de Meléndez resulta claro que la pintura de Giacomo influyó de algún modo en la manera de componer del español. Especialmente si observamos las dos pinturas realizadas en Italia y que han sido descubiertas hace poco. En ellas la disposición de los objetos demuestra claramente el conocimiento de Tommaso Realsonso y por extensión de Giacomo. Recordemos que es en Italia cuando Meléndez comienza a dedicarse a la pintura de género<sup>143</sup>. El pintor español se encontraba en Nápoles entre 1750 y 1753, en donde entra en contacto con Carlos VII. No sería arriesgado pensar que además de conocer bien la pintura de la escuela napolitana de bodegonistas llegase a conocer a Giacomo Nani, quien en esos momentos, tras la muerte en 1750 de Baldasare de Caro, era el pintor de bodegones más importante de la corte borbónica. El pintor debió conocer al portoercolense, o al menos sus obras, y posiblemente a su hijo Mariano con el que volverá a encontrarse en Madrid ya como rival artístico<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> Las pinturas así firmadas presentan la firma remarcada por un trazo blanco que parece querer realzarlas.

<sup>143</sup> Las dos obras firmadas en 1750 fueron publicadas por primera vez por A. COTTINO, "Novità sull'attività giovanile di Luis Meléndez", *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, (coord. V. Terraroli, F. Varallo y L. de Fanti), Milán, 200, p. 165-170. Se expuso en la exposición *Natura Morta Italiana, tra Cinquecento e Settecento*, Múnich, 2003, p. 448-449.

<sup>144</sup> El primero que apunto esta posible influencia del naturalismo de Giacomo Nani sobre Luis Egidio Meléndez fue R. ROLI, *La Natura morta italiana*, cat. exp. Milán, 1964, p. 64. La idea fue mantenida por Pérez Sánchez, op. cit., 1983, p. 160 para quien "la simplificación de los elementos, la insistencia en la calidad diversa de las cosas y una cierta sobriedad en la agrupación son desde luego, un nexo innegable con cuanto haría Meléndez más de veinte años después".





## **1. 2. La naturaleza muerta en Andalucía**

### **1. 2. 1. La escuela sevillana**

La producción de pintura de género en el siglo XVII en Andalucía y especialmente en Sevilla, tuvo una importancia capital en la primera mitad de siglo<sup>1</sup>. En cierta medida esta vitalidad se mantendrá en la segunda mitad del siglo con artistas de gran importancia. A la cabeza de ellos se encontrarán Valdés Leal y Murillo que mantuvieron la calidad de la Escuela sevillana hasta los años ochenta, momento en que con la muerte de estos artistas se inicia su decadencia. Además de estos dos grandes pintores, habrá una serie de artistas especializados en la naturaleza muerta entre los que destacará especialmente **Pedro de Campobón** (1605-1674), magnífico pintor de naturalezas muertas que destacó especialmente en los floreros<sup>2</sup>.

Este artista fue un magnífico pintor de flores y, como comprobaremos, será el modelo a seguir por los pintores de la segunda mitad del siglo. Así, tras el fallecimiento de Campobón, la pintura de flores no desapareció y varios otros artistas se dedicaron a su producción. Desafortunadamente, la mayoría de ellos son solo nombres cuya obra desconocemos. Entre ellos estaría **Antonio Hidalgo**, que aparece citado en 1671 como miembro de la Academia. Viñaza le hace condiscípulo de Campobón y dice de él que sus flores “son delgadas y tienen un colorido muy brillante, gran fuerza de empastado y tocadas con espíritu”<sup>3</sup>. A este pintor se uniría **Luis de Silva**, documentado en 1676<sup>4</sup>. Ambos artistas son solo nombres pues desafortunadamente desconocemos la existencia

---

<sup>1</sup> Sobre la situación del género del bodegón en Sevilla durante la primera mitad del siglo XVII véase, P. CHERRY, *Arte y Naturaleza. El Bodegón Español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999, p. 107-137 y 249-269.

<sup>2</sup> P. CHERRY, *op. cit.*, 1999, p. 262-267.

<sup>3</sup> Conde de la VIÑAZA, *op. cit.*, 1889, II, p. 283; J. CAVESTANY (*op. cit.*, 1940, p. 84), indica que, según noticias de Carderera, en la colección de Saturnino Dominé existían floreros de su mano.

<sup>4</sup> J. CAVESTANY, *op. cit.*, 1940, p. 85. Tomado de J. GESTOSO Y PÉREZ, *Ensayo de un Diccionario de los Artífices que florecieron en Sevilla desde el s. XIII al XVIII inclusive*, Tomo II, Sevilla, 1900, p. 105). Este último señala un documento del archivo Municipal de Sevilla fechado el 16 de diciembre de 1676 en que pide licencia “para sustentarse, y a su mujer y a dos hijos, estaba en su casa, trabajando en el oficio de pintar, haciendo algunos cuadritos o floreros que le encargaban”. Parece que fue hijo de un artista homónimo “excelente en los floreros”. CHERRY (*op. cit.*, 1999, p. 269, nota 55), recoge el documento sin señalar que ya fue referido por Gestoso.

de alguna obra de su mano<sup>5</sup>. Junto a ellos encontramos al pintor **Lorenzo Montero de Espinosa** (mediados del s. XVII- 1710), quien según Ceán “adquirió un manejo extraordinario en pintar al temple adornos de arquitectura, frutas, flores y países”<sup>6</sup>. Debemos suponer que su producción era puramente decorativa pero es posible que se dedicase también a la pintura de bodegón. Este pintor desarrollará su actividad sobre todo en Madrid al servicio de la Corte donde realizaba labores decorativas<sup>7</sup>.

Entre los pintores que trabajaron a caballo entre el s. XVII y el XVIII encontramos algunos artistas que, a pesar de ser conocidos por su pintura religiosa, parece ser que se dedicaron a la pintura de flores. Uno de ellos sería **Juan Simón Gutiérrez** (Medina Sidonia, 1643 – Sevilla, 1718)<sup>8</sup>. Atribuida a su mano se encuentra en una colección particular madrileña una *Guirnalda de flores con la Virgen y el niño*<sup>9</sup>. Sin duda la obra pertenece a la mano de un pintor sevillano y en ella se descubre una notable maestría, unida a una delicadeza para representar las flores que demuestra un buen conocimiento de este tipo de representaciones de origen flamenco.

La figura más interesante en la pintura de flores en el cambio de siglo es Andrés Pérez, personalidad artística que plantea ciertos problemas en cuanto a su identificación. Desde muy antiguo se ha considerado a Andrés Pérez como el hijo de Francisco Pérez de Pineda, pintor activo en Sevilla a fines del s. XVII. Es Ceán el primero que se refiere a él como hijo del pintor sevillano<sup>10</sup>, noticia que mantendrán todos los historiadores

---

<sup>5</sup> En 2003 se expusieron en Madrid dos floreros atribuidos a la escuela sevillana de la segunda mitad del s. XVII, (*Naturalezas Muertas españolas de los siglos XVII a XIX*, cat. exp., Galería Caylus, Madrid, 2003, n° 24, óleo sobre lienzo, 71 x 80 cm.). A pesar de no poderse atribuir a la mano de Camprobyn por la diferencia de calidad, si se relacionaban con su círculo. Es muy posible que se pudiesen relacionar estas obras con la mano de alguno de estos pintores.

<sup>6</sup> J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 2001 (1ª edición de 1800), t. II, p. 175-176. Según este historiador nace en Sevilla y debido a su buen hacer como pintor de perspectivas vino a Madrid a trabajar “en las escenas del teatro del Buen Retiro”. El mismo biógrafo dice que murió en 1710 y fue enterrado en la parroquia de San Sebastián. Sin duda debe ser el mismo Lorenzo Montero de Espinosa, hijo de Juan Montero de Espinosa, natural del valle de Espinosa y Mª Luisa de Matías, natural de Granada. Se casó en 1680 con Juliana Bernarda de la Torre y en 1685 nació una de sus hijas. Murió el 10 de septiembre de 1710 y fue enterrado en San Sebastián (M. FERNÁNDEZ GARCÍA, *op. cit.*, 1988, p. 34). Su testamento en el AHPM, Prot.14621, fol 295 y ss.. Sobre su obra PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1992, p. 335.

<sup>7</sup> Su obra estaría relacionada con la de los pintores muralistas de la Corte como Juan Vicente de Ribera o Pedro Calabria.

<sup>8</sup> Sobre la obra y la vida de este artista véase E. VALDIVIESO, *Pintura Barroca sevillana*, Sevilla, 2003, p. 398-405.

<sup>9</sup> E. VALDIVIESO, *op. cit.* 2003, p. 405, lám. 385.

<sup>10</sup> CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, 2001, Tomo IV, p. 71-72. Tal y como señalaba PÉREZ SÁNCHEZ, Francisco Pérez de Pineda es simplemente un nombre del cual desconocemos prácticamente su vida y su obra (*op. cit.*, 1992, p. 368). Sabemos que formó parte de la Academia de Pintura Sevillana y que trabajó en la decoración de la capilla del Sacramento de la iglesia hispalense de San Lorenzo.

desde Guerrero Lovillo hasta Valdivieso<sup>11</sup>. Sin embargo, debemos señalar que tal identificación de su personalidad puede estar confundida. Según un documento de 1700, dado a conocer por Quiles García<sup>12</sup>, en el que Leonora Jacinta Romera, esposa de Francisco Pérez de Pineda, le da poder para testar en su nombre, el matrimonio tenía cinco hijos de los que solo dos eran varones: Francisco Ignacio, que también era pintor y además poeta de fama, y Gaspar José<sup>13</sup>. No aparece entre ellos ninguno llamado Andrés. Recordemos que Ceán fecha el nacimiento de Andrés Pérez en 1660<sup>14</sup>. Valdivieso corrige esta fecha y, tomando como fuente a Gestoso, la retrasa hasta 1669<sup>15</sup>. Curiosamente, los datos que Gestoso da no pertenecen a Andrés Pérez de Pineda sino a Andrés Pérez Murillo cuya biografía fue copiada de Ceán que lo identificaba con un hijo de Pérez de Pineda. Por lo tanto debemos pensar que nos encontramos ante una personalidad completamente diferente a la hasta ahora estudiada. Los datos y biografía fueron los usados para la personalidad de Andrés Pérez de Pineda en vez de la real de Andrés Pérez Murillo.

Corregido este error, hasta ahora mantenido, debemos actualizar su biografía. Así, se sabe que **Andrés Pérez Murillo** nace en Sevilla en 1669, es bautizado en San Marcos y muere en 1727<sup>16</sup>. Gestoso, con dudas, considera que es el mismo que aparece en una relación de los artistas activos en Sevilla junto con Lucas Valdés, Cristóbal López, Bernardo Germán Lorente y Domingo Martínez, entre otros<sup>17</sup>.

Su obra abarcó casi todos los campos, aunque se aprecia en toda ella un interés decorativo ligado al gusto de Lucas Valdés, con el que se ha llegado a confundir<sup>18</sup>. A pesar de ello ha sido destacado como uno de los artistas más personales que trabajaron a

---

<sup>11</sup> J. GUERRERO LOVILLO, "La Pintura Sevillana en el siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, 1955, nº 69, p. 31-32; E. VALDIVIESO, *Historia de la Pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*, Sevilla, 1986, p. 297-299 y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1992, p. 417; E. VALDIVIESO, *op. cit.*, 2003, p. 490.

<sup>12</sup> F. QUILES GARCÍA, *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz. Tomo I. Noticias de Pintura (1700-1720)*, Sevilla, 1990, p. 183.

<sup>13</sup> CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, Madrid, 2001 (1ª edición de 1800), Tomo IV, p. 80.

<sup>14</sup> CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, Madrid, 2001 (1ª edición de 1800), Tomo IV, p. 71-72.

<sup>15</sup> VALDIVIESO, *op. cit.*, 2003, p. 490. J. GESTOSO Y PÉREZ, *Ensayo de un Diccionario de los Artífices que florecieron en Sevilla desde el s. XIII al XVIII inclusive*, Tomo II, Sevilla, 1900, p. 77.

<sup>16</sup> Los datos fueron usados por Guerrero Lovillo pero los utilizó para la personalidad de Andrés Pérez de Pineda creada por Ceán. Valdivieso también conoce los datos de Gestoso pero mantendrá que es hijo de Francisco Pérez de Pineda.

<sup>17</sup> GESTOSO Y PÉREZ, *Ensayo de un Diccionario...*, T. III, Apéndices, Sevilla 1908, p. 377. Según el documento vivió en la collación de Feria, en la calle de Pasaderas.

<sup>18</sup> Así sucedió con las obras del Museo de Bellas Artes de Sevilla, *Melchisedec y Abraham y David ante Achimelec*, devueltas a su mano por VALDIVIESO, *op. cit.*, 2003, p. 490. Otras obras suyas son las que se encuentran en la iglesia de San Bernardo de Sevilla y en la Iglesia de San Juan de Palma. Sobre su producción ver VALDIVIESO, *op. cit.*, 2003, p. 490-496.

principio de siglo y del que, como característica de su arte se destacaría la precisión en el dibujo. No es la intención de esta tesis estudiar su obra figurativa, puesto que ya ha sido analizada con gran acierto en recientes publicaciones<sup>19</sup>. Sin embargo, lo que realmente nos interesa de Andrés Pérez Murillo es su faceta como pintor de flores. Ya desde antiguo fue conocido por esta dedicación. Una muestra de ello es la noticia que Ceán nos da al hablar de él en la que señala que “En lo que más se distinguió Pérez fue en imitar la flores y bordaduras por el natural”<sup>20</sup>. Esto parece confirmarse por las obras que de su mano se conservan con este tipo de representaciones.

De este tipo de obras es conocida desde antiguo la *Guirnalda de flores con San Joaquín Santa Ana y la virgen niña* (Museo de Córdoba)<sup>21</sup>. La obra no supone ninguna innovación en su concepción. En ella representa a la familia de la Virgen rodeada de una cartela de piedra con guirnaldas de flores en la que demuestra el conocimiento de las obras flamencas del estilo de las de Jan Brueghel, Daniel Seghers o Jan Philippe van Thielen. Estas composiciones eran ya muy conocidas a mediados del s. XVII y principios del s. XVIII en Sevilla donde, recordemos, la comunidad flamenca era muy importante. Lo mejor de la obra son sin duda las flores, en las que pone de manifiesto su dominio del dibujo, en este caso de gran precisión, y una calidad bastante notable en su colorido. Una de las características de la pintura de flores durante el siglo XVII será su simbología religiosa, que en esta obra se manifiesta en el hecho de unir la escena con flores como el lirio, la rosa, la azucena o el clavel.

En relación con esta pintura aparecieron hace unos años en el mercado anticuario madrileño dos guirnaldas de flores con los bustos de la Dolorosa y el Salvador. Estas pinturas se han datado hacia las primeras décadas del s. XVIII, dentro del ámbito murillesco, atribuyéndolas, en nuestra opinión acertadamente, a Andrés Pérez Murillo<sup>22</sup>. La factura de las flores, con una técnica muy dibujística y similar a las de la pintura del Museo de Córdoba, así como los modelos de las figuras, responden claramente a la manera de hacer de este artista.

---

<sup>19</sup> E. VALDIVIESO, *op. cit.*, 2003, p. 490-496.

<sup>20</sup> CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, Madrid, 2001 (1ª edición de 1800), Tomo IV, p. 72.

<sup>21</sup> Dado a conocer por J. CAVESTANY (*op. cit.*, 1936-40, p. 92, nº 46). El cual comete bastantes errores en la biografía del artista.

<sup>22</sup> I. GUTIÉRREZ PASTOR, *Tres Siglos de Pintura*, cat. exp. Galería Caylus, Madrid, 1995, p. 148-151. El historiador señala la imposibilidad de que fuese hijo de Francisco Pérez de Pineda pero no añade una solución y mantiene la personalidad de este pintor.

Dentro de este tipo de representaciones destaca la pintura *Niño Jesús rodeado de guirnalda de flores*, conservada en una colección particular sevillana y dada a conocer por Valdivieso<sup>23</sup>. En este caso la guirnalda rodea completamente la escena sin introducir ningún tipo de cartela, lo que demuestra un conocimiento de la pintura de flores flamenca, más barroca, de la segunda mitad del siglo XVII. Sin duda se trata de una composición floral de una cierta originalidad pues la guirnalda no es de forma oval o circular sino que enmarca la escena sin dejar vacíos los ángulos del marco. En este caso parece que sigue más de cerca la obra de Daniel Seghers y, ya en España, modelos de Gabriel de la Corte. Otro ejemplo de la maestría del artista a la hora de representar las flores se puede observar en la pintura *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, también publicada por Valdivieso, que se encuentra en una colección particular en Jerez de la Frontera<sup>24</sup>. Al lado del lecho del niño aparecen representadas varias rosas con sus tallos en una clara alusión a las espinas de la Pasión de Cristo. Pintadas con destacable fragilidad descubrimos como las flores, a comienzos de siglo en Sevilla, siguen manteniendo un claro sentido alegórico ligado a la temática religiosa.

Pero el artista sevillano no solo pintó escenas con guirnaldas de flores sino que también realizó floreros. Hasta ahora se desconocía en su producción la existencia de este tipo de obras, pero afortunadamente se han localizado en una colección privada madrileña una pareja de floreros, con sus correspondientes ramos de flores, firmados por el artista. La composición de la escena es de gran simplicidad: sobre una mesa aparece un jarrón (uno de ellos con representación de relieves de ninfas y sátiro) con un ramo de flores, algunas de ellas sobre la mesa y todo ello destacado sobre un fondo neutro. Son obras de una cierta calidad artística, con una destacable precisión en el dibujo, algo frecuente en el artista. En la composición floral se descubre un cierto arcaísmo, con una gran simplicidad y falta de movimiento en la que demuestra sus deudas con la pintura de flores sevillana, especialmente con Pedro Campobín (1605-1674), cuyas obras debía conocer y con el que, incluso, pudo formarse ya que el

---

<sup>23</sup> VALDIVIESO, *op. cit.*, 1986, p. 299; *op. cit.*, 2003, p. 494, lám. 471. También en VALDIVIESO, “La pintura en Sevilla durante la estancia de Isabel de Farnesio (1729-173)” en el catálogo de la exposición *Murillo. Pintura de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado*, Sevilla, 1996, p. 24.

<sup>24</sup> VALDIVIESO, *op. cit.*, 2003, p. 496, lám. 472.

detallismo, casi caligráfico, a la hora de representar las flores, es propio del pintor sevillano<sup>25</sup>.

Entre los pintores que habitaban en el mismo barrio que Andrés Pérez Murillo se encontraba el que sin duda es el artista más importante de la primera mitad del siglo en Sevilla. Nos referimos a **Domingo Martínez** (1688-1749). Tanto su vida como su obra han sido estudiadas y analizadas en los últimos años lo que ha hecho que estas sean mejor conocidas y valoradas<sup>26</sup>. Gracias a la publicación de algunos documentos relativos al pintor, en especial el inventario de la dote de su hija en 1748 y el inventario realizado por su mujer en 1751 a la muerte del pintor, se pueden conocer las obras que poseía. Entre ellas había cuadros de otros artistas, pero también sus propias pinturas que se encontraban en su casa, en el taller y en la tienda que poseía el artista.

Entre los cuadros entregados como dote a su hija en 1748, encontramos hasta 14 floreros de diferentes tamaños<sup>27</sup> que podemos atribuir a Domingo Martínez, si bien puede que fuesen de otra mano pues los acompañaban cuadros de otros artistas.

Sin embargo, el documento más interesante es el inventario realizado en 1751<sup>28</sup>. En él descubrimos que Domingo Martínez, además de ser un estimable y destacado pintor de figuras, se dedicó a la pintura de naturaleza muerta abarcando casi todos los subgéneros de esta. Es posible que parte de esta producción fuese de sus discípulos y estuviese destinada a la venta en tienda o en ferias<sup>29</sup>. Por este inventario sabemos que realizó una gran cantidad de cuadros de flores<sup>30</sup>. En él aparecen incluidos *bodegones* que nos hacen dudar entre las representaciones de género que ya realizaba Velázquez o simplemente, naturalezas muertas con escenas de interiores de cocina en los que aparecen diversos alimentos<sup>31</sup>. Así mismo cuadros de frutas<sup>32</sup>. Es interesante destacar la presencia de cuadros de animales que en ocasiones representan cacerías<sup>33</sup>.

---

<sup>25</sup> Solo como ejemplo sírvase comparar el *Jarrón de flores* de la Colección Abelló (publicado por CHERRY, *op. cit.*, 1999, lám. XCV) con los floreros de Andrés Pérez.

<sup>26</sup> La más importante revisión sobre su vida y obra es el catálogo de la exposición monográfica dedicada a este pintor: *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*, Sevilla, 2004.

<sup>27</sup> SEVILLA, *op. cit.*, 2004, p. 132, doc. n° 2.

<sup>28</sup> Publicado en SEVILLA, *op. cit.*, 2004, p. 132 y ss., doc. n° 3.

<sup>29</sup> Sabemos por CEÁN “que su casa parecía una Academia”. Esta estaba situada en la Calle de Santa Ana en el barrio de San Lorenzo, donde como ya hemos dicho debió tener tienda (SEVILLA, *op. cit.*, 2004, p. 87 y ss.)

<sup>30</sup> SEVILLA, *op. cit.*, 2004, p. 132 y ss., doc. N° 3. Al menos 42 floreros sobre diferentes superficies (lámina, lienzo, tabla) y de diversa características (floreos, jarrita con flores).

<sup>31</sup> *Ídem*. Al menos nueve obras con este tema.

También muy numerosas son las pinturas en las que se dice que representan “juguetes”. El término es bastante confuso pero si nos fijamos detenidamente en las descripciones debemos suponer que se refiere a composiciones de trampantojo y que lo que denomina así son los diversos objetos que en ellos aparecen. Una muestra es la que aparece descrita como “una lámina ymitada a ébano pintura en tabla de un juguete como cosina de tres cuartas en quadro”. Sin duda está describiendo un trampantojo. Otro ejemplo sería la que aparece como: “una lámina de juguetes de a bara apaisada y dorada con un salmo de david en pergamino”. En esta aparece una referencia a un texto religioso algo frecuente en este tipo de obras. Como último ejemplo vemos que mezclará el trampantojo con la pintura de flores: “un lienzo de mas de vara con unas flores sin moldura y dentro de las flores un juguete en bosquejo”. La presencia de este tipo de obras en la producción de Domingo Martínez no debe extrañarnos pues, como veremos más adelante, era común en la escuela sevillana de su época.

A pesar de esta ingente cantidad de naturalezas muertas documentadas, no poseemos en la actualidad ni una sola que podamos atribuir a su mano por lo que es muy difícil juzgar su importancia como pintor de este género. Imaginamos que seguiría los modelos creados en la escuela sevillana del s. XVII. La crítica actual considera que durante los primeros veinte años del siglo siguió de cerca los modelos de Murillo<sup>32</sup> (algo muy frecuente en los pintores de la ciudad hispalense a principios de siglo). Así parece demostrarlo la presencia entre sus bienes de “un cuadrito de unas azucenas sin moldura de Murillo” que sin duda utilizaría como modelo. Otra fuente de inspiración para sus obras la encontraría en los grabados. Sabemos que entre sus bienes se encontraban dos libros de estampas, uno de *de monterías, aves y animales*, y el otro de *pájaros, animales y peses y otros juguetes* que si nos fijamos en los temas representados en sus cuadros sin duda le fueron de gran ayuda.

Para hacernos una idea de la manera en que representaba los elementos de las naturalezas muertas durante esta primera etapa de su producción son un buen ejemplo

---

<sup>32</sup> *Ídem*. Muy numerosos. En ellos aparecían solo frutas o estas se situaban en un paisaje, con flores o aves muertas. En alguna ocasión se describe la pintura como “Frutero” imagino que en estas obras las frutas no estaban sueltas sino en su recipiente.

<sup>33</sup> *Ídem*. Entre los cuadros encontramos “un lienzo de serca de a bara de un tigre y un ozo”. Es posible que representase una lucha entre ambos. Estas obras copiarían modelos de Frans Snyders cuyas pinturas eran muy populares en España y se copiaron con frecuencia (recordemos el cartón para tapiz de Mariano Nani). Junto a esta pintura aparecen un cuadro con unos borregos, otro de peces y patos y alguno de aves muertas.

<sup>34</sup> VALDIVIESO, *op. cit.*, Sevilla, 2003, p. 524.



algunos detalles de las decoraciones murales que realizó durante estos años. En ellos aparecen flores, frutas y animales. Recordemos que se formó en la pintura de decoración mural con Lucas Valdés, heredero de la tradición del s. XVII. Entre algunos ejemplos están las pinturas de la Capilla Sacramental de San Lorenzo, los *putti* con festones de fruta y flores de la Capilla mayor del Hospital de la Misericordia de Sevilla o la bóveda del crucero del convento de la Merced, hoy Museo de Bellas Artes de Sevilla<sup>35</sup>.

Durante la estancia de los reyes en Sevilla (1729-33), Domingo Martínez colaborará con los pintores de cámara extranjeros por lo que su pintura se modernizará y abandonará los modelos murillescros para internacionalizar su pintura en una evolución hacia el rococó con un estilo más luminoso y delicado<sup>36</sup>. Esto tal vez afectó a su producción de naturalezas muertas. Un ejemplo de cómo debían ser sus cuadros de flores lo podemos ver en fragmentos de algunas de las obras realizadas en esos años. Una de ellas sería la magnífica Inmaculada de la iglesia de San Lesmes (Burgos), pintada en 1733. La imagen de la Virgen está rodeada de óvalos en los que aparecen diversos episodios de su vida. Dos de ellos (la Coronación y la Natividad) están rodeados de guirnalda de flores en las que descubrimos a un pintor experto en esta clase de género, con una factura brillante y delicada. Otro ejemplo de Martínez como pintor de flores es el lienzo *La Primavera* que pertenece a una serie de las estaciones<sup>37</sup>. En ella vemos representados algunos ramilletes de flores y en especial una delicada rama de campanillas, que nos sirven muy bien para hacernos una idea de cómo serían sus floreros. En la misma serie, en *El Verano* y *El Otoño* se representan algunas frutas en las que demuestra que debió destacar como pintor de frutereros, muy numerosos en su producción como ya vimos.

Continuador de la pintura de flores en Sevilla durante toda la primera mitad del siglo fue el totalmente desconocido **Antonio Torres**, activo en la ciudad entre 1725-1754. Gestoso, en su *Diccionario*, decía haber visto un cuadro suyo fechado que

---

<sup>35</sup> Sobre la producción de Domingo Martínez como fresquista ver J. FERNÁNDEZ LÓPEZ, “La Pintura Mural de Domingo Martínez” en cat. exp., SEVILLA, *op. cit.*, 2004, p. 57.

<sup>36</sup> Además del ya citado catálogo de la exposición dedicada al pintor, una aproximación a la renovación artística que supuso la obra de Domingo Martínez se puede ver en Enrique VALDIVIESO, “Aires de renovación en la pintura sevillana del siglo XVIII: el caso de Domingo Martínez”, *Actas del I Congreso Internacional “Pintura Española Siglo XVIII”*, Marbella, Madrid, 1998, p. 158 – 164.

<sup>37</sup> Se encuentran en una colección privada madrileña y fueron publicadas por primera vez en la exposición *Tres siglos de pintura*, Exp. Caylus, Madrid, 1995, p.156-162. Valdivieso los considera realizados hacia 1740 (SEVILLA, *op. cit.*, 2004, p. 198-201).

representaba una virgen de Guadalupe con una orla de flores de la que opinaba el crítico: “es una obra endeble y su autor manejaba mejor el género de flores que el de figuras, como puede apreciarse en dicha obra”<sup>38</sup>. Debemos pensar, por lo tanto, que las escenas religiosas con guirnaldas de flores se mantuvieron de moda en Sevilla bien avanzado el siglo.

Un artista de gran interés en el desarrollo del género es **Juan José del Carpio** (h. 1654 - 1713), pintor dedicado a la temática religiosa dentro de la estela de Juan Valdés cuya obra se desconoce bastante<sup>39</sup>. Hace pocos años se descubrió que dos pinturas conservadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla estaban firmadas porél. Se trata de *Guirnalda de flores en torno a un cuadro de San Nicolás de Bari* y *Guirnalda de flores en torno a un cuadro de la Virgen con el Niño*<sup>40</sup>. Sin duda son dos lienzos que sirven para entender la situación de la pintura de género a finales de siglo. La composición de ambas pinturas es muy similar: sobre una pared de maderas aparece representado un cuadro, en un caso la Virgen con el niño y en el otro San Nicolás, rodeando a estos una guirnalda de flores que cuelga de unas argollas. Estas dos obras son un magnífico ejemplo de los dos tipos de naturaleza muerta que predominarán a finales del s. XVII y durante los dos primeros tercios del s. XVIII como son la pintura de flores y el trampantojo. En Sevilla el origen de ambas temáticas tienen su punto de partida en el mundo flamenco. Ya vimos como Andrés Pérez tomo a Daniel Seghers como modelo para sus guirnaldas de flores, tipo de composición floral que se repite en las pinturas de Carpio. No está claro el sentido de las flores pero la aparición de lirios y azucenas en el cuadro de la virgen nos inclinan a pensar que poseen un carácter simbólico. Las flores están pintadas con una cierta solvencia hasta el punto de que deberíamos considerar que el artista debió de ser un notable pintor de flores.

Sin embargo lo más interesante de estas obras es su carácter de trampantojos. Tanto las guirnaldas como los cuadros aparecen representados sobre una pared de tablas

---

<sup>38</sup> CAVESTANY, *op. cit.*, 1936-40, p. 94.

<sup>39</sup> Sobre su vida y obra véase VALDIVIESO, *op. cit.*, 2003, p. 393-396 y F. QUILES GARCÍA, *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz. Tomo I. Noticias de Pintura (1700-1720)*, Sevilla, 1990.

<sup>40</sup> Las pinturas fueron expuestas como anónimas en 1983 en la exposición *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya* (Cat. exp, Madrid, 1983, p. 132, nº 109-110). Sobre las pinturas y noticias documentales del artista ver F. QUILES GARCIA, “A propósito de la restitución de unas guirnaldas a Juan José del Carpio”, *Atrio*, nº 4, 1992, p. 49-60. Las obras aparecían firmadas *Carpio* por lo que su atribución es sin duda acertada. En el inventario de pinturas de 1990 fueron atribuidas, con dudas, a Andrés Pérez (R. IZQUIERDO y V. MUÑOZ, *Museo de Bellas Artes de Sevilla. Inventario de Pintura*, Sevilla, 1990, p. 158, nº 294 y 295).

fingidas, como si copiase un espacio real de una casa. El género del trampantojo como es sabido, fue creado en el mundo holandés y flamenco en la segunda mitad del s. XVII. No es de extrañar que su influencia llegase a Sevilla de una manera temprana pues recordemos el fuerte peso de la pintura del norte en la escuela hispalense. Es un hecho que Carpio conocía muy bien la pintura flamenca, como lo demuestran sus pinturas de interiores arquitectónicos a la manera de Peter Neefs que se encuentran en la Iglesia de San Alberto de Sevilla. Además, entre sus pertenencias existían grabados y pinturas de origen flamenco<sup>41</sup>.

En este caso no debemos pensar que se trata de un rincón de taller sino más bien parece una pintura con un fuerte carácter religioso que representa, posiblemente, un oratorio o simplemente un rincón de una casa con fuertes creencias religiosas, en la que colgarían unos cuadros con imágenes de devoción decorados con flores, escena típica de las prácticas religiosas de una época marcada por la devoción mariana. Este carácter católico en un cuadro de trampantojo no es propio en el mundo del norte donde se crean composiciones profanas o, en algunos casos, alegóricas e incluso moralizantes. Este sentido religioso del trampantojo se producirá más en Francia y especialmente en Italia donde se aprovecha el género para introducir escenas de vanitas con cuadros y estampas devocionales<sup>42</sup>. Lo mismo sucederá en España en la que los trampantojos tendrán en algunos casos un fuerte carácter religioso que se irá atemperando hacia temas más profanos ya en el siglo XVIII.

Ambas obras son de una cierta calidad que demuestra que Carpio era mejor pintor a la hora de realizar este tipo de obras, más sencillas de composición y en las que solo debía demostrar su calidad a la hora de representar las calidades matéricas. A pesar de esta influencia norte-europea el artista deja clara su deuda con los grandes maestros del barroco andaluz, en concreto con, Murillo del que copia la Virgen con el Niño que se encuentra en la Dulwich Gallery<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> QUILES GARCÍA, *op. cit.*, 1992, p.52.

<sup>42</sup> La mejor muestra de la unión de trampantojo de madera y escena religiosa puede ser la obra de Luca Giordano la *Asunción de la Virgen* en el Palacio Tavera de Toledo (Fundación Casa Ducal de Medinaceli). La obra demuestra esta unión de escenas fingidas y escenas religiosas (*Luca Giordano y España*, cat. exp a cargo de A. E. Pérez Sánchez, Madrid, 2002, p. 162-163, n° 28).

<sup>43</sup> D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *Murillo y su escuela*, Sevilla, cat. exp. Sevilla, 10-26 marzo 1975, p. 25.

El Trampantojo surge en el mundo holandés y Flamenco a mediados del s. XVII y obtendrá un gran éxito en toda Europa<sup>44</sup>, primero en Francia y después en el resto de países, como España e Italia. El cultivo de este tipo de escenas en nuestro país se circunscribe, casi con exclusividad, al mundo andaluz. En un primer momento se limita a Sevilla aunque posteriormente parece que también tuvo un cierto desarrollo en Cádiz y en otros puntos de Andalucía. En el resto de España casi no se utiliza, si exceptuamos la cosmopolita personalidad de Vicente Victoria, del que ya trataremos al estudiar la escuela Valenciana, que también se dedicó a esta temática. Por ejemplo, en Madrid hay una absoluta ausencia de este tipo de representaciones, lo que no deja de ser curioso ya que en la capital confluyen corrientes artísticas de toda índole.

La explicación de esta limitación geográfica puede estar en la existencia en Sevilla de numerosos comerciantes flamencos que, sin duda, y como ya ha quedado demostrado en repetidas ocasiones, influyeron decisivamente en el desarrollo artístico de la ciudad. Seguramente la presencia de pinturas de trampantojos en Sevilla debía de ser frecuente; prueba de ello es que Isabel de Farnesio adquiriese en la ciudad hispalense dos obras de Francisco Gysbrechts cuyas obras debían abundar en el mercado artístico sevillano desde hacía bastantes años<sup>45</sup>. La influencia de la pintura flamenca en la creación de estas obras se puede observar incluso en las estampas utilizadas, muchas de ellas del norte de Europa y que tuvieron un gran éxito en la pintura sevillana<sup>46</sup>

Desde antiguo se ha pensado que uno de los pioneros de la pintura de trampantojo en España fue el andaluz Marcos Correa o **Marcos Fernández Correa** (Burguillos, 2ª mitad del s. XVII – principios del s. XVIII)<sup>47</sup>. Según Ceán fue discípulo

---

<sup>44</sup> Sobre la pintura de trampantojo en Europa véase A. VECA, *Inganno e realtà, Trompe loeil in Europa XVI-XVII*, Bergamo, 1980. *Trompe-L'oeil Anciens et modernes*, Paris, 1985 (catálogo de la exposición a cargo de Fabrice Faré); Miriam MILMAN, *Les Illusions de la Réalité. Le Trompe-L'oeil*, Ginebra, 1992. Patrick MAURIÈS, *Il Trompe-l'oeil. Illusioni pittoriche dall'antichità al XX secolo*, Milán, 1996. Celeste BRUSATI, "Capitalizing on the Counterfeit: Trompe l'Oeil Negotiations" en *Still-life Painting from the Netherlands, 1550-1720*, cat. exp. Amsterdam (a cargo de A. Chong y W. Klerk), Amsterdam, 1999, p. 59-71.

<sup>45</sup> Posibilidad muy bien intuida por PÉREZ SÁNCHEZ (*op. cit.*, 1983, p. 102). En el Patrimonio Nacional se conservan estos dos *Trampantojos* de Francisco Gysbrechts, *Alacena y Bodegón de armas* que estaban en la colección de la reina antes de 1746 por lo que sin duda fueron adquiridas en Sevilla (ATERIDO; MARTÍNEZ CUESTA; PÉREZ PRECIADO, *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*, 2004, vol. II, p. 407). No deja de resultar curioso que estas pinturas fuesen adquiridas como obras sevillanas lo que demuestra el éxito de este tipo de composiciones.

<sup>46</sup> Benito NAVARRETE PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998.

<sup>47</sup> VALDIVIESO, *op. cit.*, 2003, p. 388-390.

de Jerónimo Villanueva y alumno de la Academia de Sevilla, a la que perteneció desde 1667 hasta 1673. Parece ser que su actividad fue especialmente la de escultor pero el historiador ilustrado nos dice que vio “*algunas obras de su mano que figuraban tablas de pino con varios papeles, baratijas, tinteros, y otras cosas copiadas del natural con mucha verdad, valentía y buen afecto*”<sup>48</sup>. En la Hispanic Society de Nueva York, se encuentran dos trampantojos uno de ellos firmado “Correa” que Gue Trapier relacionó con este pintor<sup>49</sup>. La atribución fue aceptada sin discusión hasta que, hace pocos años, Jordan y Cherry la pusieron en duda<sup>50</sup>. Según ellos, si se tenían en cuenta las investigaciones del historiador Kinkead, el Marcos Fernández Correa que pertenecía a la Academia había nacido en 1646 y había sido discípulo del escultor Francisco Dionisio de Rivas, por lo que su producción sería escultórica<sup>51</sup>. Del mismo modo, Cherry y Jordan juzgan que las obras están más relacionadas estilísticamente con lo que se hacía en Sevilla entre los años 1730-1770 y consideran difícil de creer que se pintaran en España en el tercer cuarto del siglo XVII. Señalan, así mismo, la posibilidad de que exista otro Correa autor de estas obras. Lo cierto es que las obras de Carpio así como la existencia de otras obras anónimas de la misma época dejan claro que el género del trampantojo existía en Sevilla ya en el último cuarto del s. XVII por lo que podemos mantener la datación de las obras en estas fechas. Además debemos suponer que este Correa era un pintor de cierta entidad en el género del bodegón en el último tercio del s. XVII. Así, D. Francisco Bruna poseía, junto con numerosas obras de Camprobín, “ocho bodegones de Correa” y lo más interesante: “*quatro lienzos figurando tablas, con varios muebles de cocina, por Correa*”. Su valoración era incluso superior a la de Pedro Camprobín<sup>52</sup>. Como vemos el pintor, además de trampantojos hacía bodegones, obras todas ellas que circularon por el comercio sevillano durante el s. XVIII.

Las pinturas de la Hispanic Society siguen de cerca las creaciones flamencas de trampantojo en las que se representa un rincón de taller con los instrumentos propios de un artista: paleta, disolventes, plumas y, especialmente, grabados, cuyo origen es italiano (Caballo de Tempesta) y flamenco (Callot). Hasta ahora eran los únicos

---

<sup>48</sup> CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, Madrid, 2001 (1ª edición de 1800), I, p. 363.

<sup>49</sup> GUE TRAPIER, “Correa and Trompe-L’oeil”, *Notes Hispanic*, 1945, nº V, p. 15-29.

<sup>50</sup> W. B. JORDAN y P. CHERRY, *El bodegón español de Velázquez a Goya*, Londres, 1995.

<sup>51</sup> Lo documenta como escultor entre 1665 y 1689. Incluso en documentos de 1686 y 1689 se afirma que había emigrado al nuevo mundo (*Idem*).

<sup>52</sup> AGP, Administrativa, leg. 39, Exp. 1. A la muerte de Francisco Bruna en 1807 se realiza el inventario de sus bienes que se ofrecerán a Fernando VII que adquirió algunas de ellas. Sobre la colección de este personaje se publicará próximamente un estudio en el que estoy trabajando.

trampantojos que se conocían de mano del sevillano. Sin embargo, en el 2001, se publicó un *Trampantojo* que se atribuía al pintor<sup>53</sup>. No lo he podido estudiar pero parece que se asemeja técnicamente a los de la Hispanic Society de Nueva York. Lo cierto es que es una de las mejores muestras de la deuda que la escuela sevillana tiene con la pintura flamenca. La inspiración de este modelo se debe claramente la obra de los Gysbrechts: sobre una pared de madera diversos documentos, cuadernos y estampas se sujetan de cintas clavadas.

Así mismo, d'Otrange Mastai atribuía a Correa un Rincón de taller que se encuentra en una colección privada<sup>54</sup>. Publicada por primera vez por Gué Trapier, la historiadora ya dudaba de la atribución y la aproximaba al mundo romano o hispano-romano, concretamente a la posibilidad de que fuese obra de Vicente Victoria o incluso a Sebastiano Conca<sup>55</sup>. Comparto las dudas de la historiadora respecto a que sea obra de Correa pero no estamos de acuerdo con la idea de que sea española, ya que por los objetos representados y la composición se asemeja mucho más al tipo de representaciones realizadas por el francés Jean- François Le Motte sin olvidar que también las realizaba Cornelio Norberto Gysbrechts<sup>56</sup>. Por ello consideramos que la obra parece pertenecer al mundo francés.

Iniciado por estos artistas, el desarrollo del género de trampantojo en Sevilla se producirá de manera definitiva durante la primera mitad del s. XVIII. De entre los pintores que se dedicarán a este tipo de representaciones destacará muy especialmente **Bernardo Germán Lorente**. El pintor nace en la ciudad hispalense, seguramente en 1680, donde es bautizado en la Parroquia de San Juan de la Palma, el mismo lugar donde será enterrado tras su muerte en 1759<sup>57</sup>. Es hijo de Germán Lorente, de origen granadino, y de Leonor Jerónima Zambrano. Según parece da sus primeros pasos en la

---

<sup>53</sup> Lo publicó PLEGUEZUELO (Sevilla, *op. cit.*, 2001, p. 171) y lo recoge VALDIVIESO, *op. cit.*, 2003, p. 390, lám. 366.

<sup>54</sup> M. L. D'OTRANGE MASTAI, *Illusion in Art trompe l'oeil. A History of Pictorial Illusionism*, New York, 1975, p. 180-183, lám. 183.

<sup>55</sup> DU GUÉ TRAPIER, *op. cit.*, 1945, p. 22-25. Hace referencia a los trampantojos de Patrimonio Nacional que en el inventario de Riofrío de 1884 de Breñosa estaban atribuidos a Conca. Hoy sabemos que son de mano de Gysbrechts.

<sup>56</sup> Recordemos la presencia en el Museo de Bellas Artes de Sevilla de una *Vanitas* de este pintor (R. IZQUIERDO y V. MUÑOZ, *op. cit.*, p. 89, nº 920).

<sup>57</sup> Según CEÁN BERMÚDEZ (*Diccionario...*, Madrid, 2001 (1ª edición de 1800), t. II, p. 181) el artista nació en 1685. Fue Gestoso el que da la fecha de su muerte "lunes 15 de enero de 1759 de edad 78 años" (Tomo III, Apéndices de los tomos I y II, Sevilla, 1908, p. 336). Su nacimiento debió producirse en 1680, a no ser que cumpliera los años en los primeros 15 días del año, lo que parece poco posible.

pintura de mano de su padre, pintor bastante mediocre, que fue su primer maestro<sup>58</sup>. No debía bastarle esta docencia cuando pasó al taller de Cristóbal López (1671-1730). Pronto se hizo un pintor de éxito como lo demuestra el testamento de su padre en 1719. Por él sabemos que Lorente tenía su residencia en la colación de Omnium Sanctorum en Sevilla, donde vivía junto con su progenitor, ya anciano, a quien mantenía, como expresamente declara éste en su testamento: “a muchos años que me está alimentando, y cuidando a sus expensas con la charidad, obediencia y cuidado que es notorio”. Expone también que todo lo que “ay en cassa, de pinturas ricas y de valor, alaxas, muebles y ropa, es enteramente del dicho Bernardo Luis, mi hixo, adquirido y ganado por el susodicho con su gran habilidad en el arte de la pintura y su aplicación”<sup>59</sup>. Esta información nos indica que el artista poseía ya un cierto prestigio y una posición económica acomodada. Lo confirma, además, el hecho de que en 1719 y 1720 alquile sendas casas que poseía en Sevilla<sup>60</sup>. Muestra de su posición social es también su pertenencia a la cofradía del Santísimo Sacramento y Animas Benditas del Purgatorio, en la iglesia parroquial de San Juan de la Palma, a la que pertenecía. Esta bonanza económica le animará a contraer matrimonio con Josefa Navarro<sup>61</sup>. El reconocimiento como artista de calidad fue recompensado por los reyes durante su estancia en Sevilla y trabajó para ellos como retratista junto a Jean Ranc. Este, consciente de su valía, le intentó convencer para que fuese a Madrid a trabajar como pintor del rey, pero el sevillano rehusó<sup>62</sup>. Como reconocimiento a su labor y fama artística será nombrado Académico de Mérito de San Fernando<sup>63</sup>.

Al parecer su actividad artística se inició a principios de siglo y fue muy variada, pues realizó todo tipo de temas, especialmente retratos y cuadros de devoción<sup>64</sup>. Su

---

<sup>58</sup> Al decir de Ceán era un pintor de “Feria” (*Diccionario...*, Madrid, 2001 (1ª edición de 1800), t. II, p. 181). El mismo autor explicará muy bien que es lo que él llamaba Feria: “a un barrio de la parroquia de Omnium Sanctorum, porque hay en él mercado todos los jueves de muebles viejos y nuevos, de ropas usadas y de otras mil cosas de baratillo. Viven en ese barrio muchos artistas y artesanos, que proveen con sus obras a casi toda Andalucía, especialmente con pinturas (*Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*, Cádiz, 1806, reimpreso en Sevilla en 1968).

<sup>59</sup> F. QUILES GARCÍA, *Fuentes para la Historia del Arte Andalúz. Tomo I. Noticias de Pintura (1700-1720)*, Sevilla, 1990, p. 135-36.

<sup>60</sup> Una de ellas al lado de la parroquia de san Marcos, la otra en la calle Alcuceros junto a San Salvador en F. QUILES GARCÍA, *Fuentes para la Historia del Arte Andalúz. Tomo I. Noticias de Pintura (1700-1720)*, Sevilla, 1990, p. 138.

<sup>61</sup> *Ídem*.

<sup>62</sup> CÉAN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, Madrid, 2001 (1ª edición de 1800), t. II, p. 181.

<sup>63</sup> J. CAVESTANY, *Arte Español*, tomo XV (1945), p. 108-9.

<sup>64</sup> Recordemos como Ceán le denominaba el “pintor de las pastoras”. Sobre la producción de este artista con análisis crítico ver E. VALDIVIESO, *op. cit.*, 2003, p. 504 y ss.

producción es bastante extensa y poco a poco se conoce mejor gracias a los estudios realizados sobre la pintura del s. XVIII. Dentro de su obra lo que más nos interesa son sus pinturas de trampantojos que continúan la tradición iniciada por Marcos Correa. Desafortunadamente, no son muy numerosas las pinturas con este tema que conocemos de su mano pero sí son las suficientes para considerarle uno de los más destacados pintores de este género en España. No sabemos cuándo se inició en la creación de estas representaciones al no estar fechadas, pero debemos suponer que realizó trampantojos durante toda su vida artística.

Ya en algunas de sus pinturas de figuras se puede apreciar como ponía especial cuidado en la representación de algunos objetos comunes. Así, gracias a dos retratos realizados por el autor en los años veinte podemos hacernos una idea de cómo eran su estilo y su maestría en estos años. Nos referimos a las pinturas de *San Francisco de Borja* (Madrid. Colección particular) y *San Francisco Javier*, (firmado y fechado en 1726, Sevilla. Colección Particular) que debían formar una pareja. En ambos cuadros, sobre la mesa, el artista representa, con notable maestría, lo que podríamos considerar como una *vanitas*, con libros, plumas y papeles. Objetos que el artista repetirá en sus cuadros de género. En el *San Francisco de Borja* vemos además representada una estantería con libros, objetos muy del gusto del artista, quien debía poseer una interesante biblioteca como señalaremos más adelante. Del mismo modo vemos como San Francisco Javier porta una rama de azucenas de una cierta calidad lo que sugiere que el artista también pudo realizar cuadros de flores.

Otra muestra del Lorente pintor de bodegones se aprecia en el cuadro *de La Santa Cena*, pintada en 1735 para la Capilla del Baratillo de Sevilla (Museo de Bellas Artes de Sevilla). En primer plano, en el centro, se ven unos platos, un cesto de panes y unas ánforas, todo ello representado con una excelente calidad y una gran maestría en la obtención de las calidades, especialmente de los objetos metálicos.

Como ya señalamos lo más importante de Lorente serán sus trampantojos. Desafortunadamente solo conocemos cuatro que podemos atribuirle con seguridad, tres de los cuales guardan una estrechísima relación en su composición.

Como bien señaló Angulo<sup>65</sup>, y hemos visto que sucede en toda la pintura de trampantojos en Sevilla, la influencia más fuerte en su obra la recibe de la pintura flamenca especialmente de Cornelio Norberto y Francisco Gysbrecht, cuyas obras,

---

<sup>65</sup> D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, 1975, p. 25.



como ya hemos indicado, circulaban por Sevilla. Una buena muestra de ello es la *Alacena* de la Academia de San Fernando cuya fuente de inspiración está en los modelos creados por estos artistas holandeses, en especial los de Francisco<sup>66</sup>. Esta obra demuestra la finalidad última del género en la que se busca recrear un espacio cotidiano de una casa sevillana, con los objetos típicos de la época. Los platos de peltre nos recuerdan mucho a los representados en la *Santa Cena* del Museo de Bellas Artes de Sevilla del que ya hemos hablado. Del mismo modo descubrimos objetos típicos sevillanos que tienen su origen en el mundo flamenco y que no demuestran sino los contactos y deudas de la pintura hispalense el norte de Europa. En el mercado anticuario circulaba hace unos años otro trampantojo con una *Alacena* en la que aparecían objetos muy similares. Al conocerla solo por fotografía es difícil juzgar si es de mano del sevillano pero sin duda está en el mismo círculo<sup>67</sup>.

En la Academia de San Fernando, adquirido hace pocos años, se conserva un *Trampantojo con libro, grabados y caja*<sup>68</sup>, obra de una excelente calidad en la que el artista crea un tipo de representación que utilizará en más ocasiones. En ella vemos una pared de madera, en la que cuelgan cuadros y objetos, y en cuya parte inferior aparece centrada una balda con más utensilios. Este escenario es el mismo que utilizará el artista en los dos cuadros que se conservan en el Museo del Louvre, *Trampantojo. El gusto* y *Trampantojo El Olfato*. Lo cierto es que el de El Gusto repite casi de manera idéntica, con algunas variaciones en los objetos representados, el de la Academia de San Fernando.

Pérez Sánchez señaló la casi absoluta semejanza estructural entre las obras del Louvre y dos pinturas de Benedetto Sartori<sup>69</sup>. No creemos que el sevillano conociese obras italianas de trampantojo, que no serían demasiado frecuentes en el medio artístico en el que se movía el pintor. Incluso son difíciles de encontrar hoy en día en el mercado anticuario. Además descubrimos algunas diferencias entre las composiciones de Lorente y las de Sartori. Así, el punto de vista desde el que se ve la balda es frontal en el sevillano frente a uno más alto del italiano. A eso hay que añadir una visión frontal de los objetos que son mucho más monumentales en Lorente. Debemos suponer que ambos

---

<sup>66</sup> Recordemos la presencia en las Colecciones reales de Patrimonio Nacional de una *Alacena* firmada por Francisco Gysbrechts.

<sup>67</sup> Sobre esta pintura véase el catálogo del pintor.

<sup>68</sup> Sobre estas obras véase el catálogo de obras del pintor.

<sup>69</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983, p. 146. Sobre este pintor véase F. ZERI y G. PORZIO, *La Natura Morta Italiana*, I, p. 376, lám. 447-448.

artistas parten de la misma fuente, la pintura del Norte de Europa y que comparten un tipo de estructura en la que se repite una cierta idea de simetría característica de este tipo de obras<sup>70</sup>. Lo cierto es que las obras de Sartori se acercan más a las de Pedro de Acosta que estudiaremos más abajo.

En estas tres últimas obras vemos representado lo que podemos considerar rincones de taller con objetos característicos en el estudio de un pintor. En el caso de Lorente, estas pinturas delatan su deuda con el mundo flamenco y holandés, pues aparecen tanto grabados como escenas de género. Por ejemplo, se representan pequeñas escenas de este carácter en los cuadritos que cuelgan de la pared. Por algunos documentos sabemos que el pintor sevillano poseía una importante colección de cuadros. Entre ellos se encontraban “Dos chapas de cobre como de tres quartas con sus molduras de talla en blanco al parecer del autor Simón de Vos de dos *Casos jocosos*”<sup>71</sup>. El tamaño y soporte de estas pinturas es diferente al que aparece en el trampantojo pero es un dato que nos confirma que este tipo de obras costumbristas eran del gusto del pintor.

Por otra parte, en sus obras aparecen pequeños óvalos con paisajes de gusto flamenco. En el inventario de los bienes que poseía el artista no aparece ninguna obra que pueda relacionarse con este tipo de pinturitas pero sabemos que poseía “once países, cinco de dos varas y media y seis de vara y cuarta”<sup>72</sup>, lo que demuestra que el artista estaba familiarizado con este tipo de género.

Otro caso parecido es el de las estampas. Así, en el *Trampantojo* de la Academia aparecen unos grabados enrollados en los que se observan imágenes de cabezas, manos y pies. Sabemos que el artista poseía entre sus bienes “un libro de la simetría del hombre” y “doze cuadernillos de estampas y de prinzipios del arte”<sup>73</sup>. No sabemos con seguridad a que obras se refiere pero sin duda estas tenían numerosos grabados como

---

<sup>70</sup> Si observamos la producción de trampantojos desde el s. XVII hasta finales del s. XVIII en toda Europa se tiende hacia una composición de una fuerte simetría posiblemente debida a la necesidad de ordenar diversos objetos en un plano. Recordemos que cuando el género del bodegón nace a principios el s. XVII las composiciones estaban sometidas a una fuerte simetría tal vez con la finalidad de conferirle una cierta monumentalidad tal y como indicó I. BERGSTROM, “Consideraciones sobre el Principio e simetría en los bodegones” en *Maestros españoles de bodegones y floreros del s. XVII*, Ínsula, Madrid, 1970. Es posible que en estos primeros momentos del trampantojo se buscara la misma finalidad.

<sup>71</sup> Josefa MATAS TORRES, “Nuevos datos sobre Bernardo Lorente Germán”, *Archivo Hispalense*, 1986, p. 215-222. Se trata de una venta, en 1756, de diversas obras que poseía el artista debido a problemas económicos (p. 218).

<sup>72</sup> F. QUILES GARCÍA, “En torno a las posibles fuentes utilizadas por Bernardo Germán Lorente en su pintura: Análisis de la Biblioteca la pinacoteca de su propiedad”, *Atrio*, nº 7, 1995, p. 38.

<sup>73</sup> F. QUILES GARCÍA, *op. cit.*, 1995, p. 36.

los que el artista representa en la obra. Del mismo modo en los cuadros del Louvre aparecen de nuevo grabados. En el caso del *El Gusto*, sobre la balda, aparecen enrollados dos que parecen contener temas de arquitectura y que bien podría haberlas tomado del “libro yntitulado las fachadas del rey de Franzia” que se encontraba entre sus bienes<sup>74</sup>. En esta misma obra, así como en la de *El Olfato*, aparecen otros grabados con escenas de género y religiosas que tal vez proviniesen de la gran cantidad de estampas que el artista poseía, como se recoge en el inventario: “Ytem de diferentes casos históricos, países, batallas, flores, pájaros e animales, dibujos maiores, menores, unos largos, otros angostos, y de toda calidad, hasta seiscientos poco más o menos”<sup>75</sup>. Si observamos la enumeración vemos que también poseía grabados de flores, frutas y animales lo que tal vez indique que realizó otro tipo de naturalezas muertas, si bien solo le conocemos en la faceta de pintor de trampantojos<sup>76</sup>.

Finalmente, hay que señalar la presencia de libros en estas obras. En el lienzo de *El Gusto*, en el Louvre, aparece uno colocado de canto cuyo contenido desconocemos pues no tiene inscripción alguna. Sin embargo el que aparece representado en el trampantojo de la Academia, idéntico al del Louvre, se ve una parte del título: “Confianza en Dios”, por lo que tal vez podría tratarse de la obra del obispo de Soisson, J. J. Languet, *Tratado de la Confianza en la misericordia de Dios*, traducido al castellano por el Padre Andrés de Honrubia y cuya primera edición española que apareció muy probablemente en 1725, aunque existe otra de 1735. Esto nos serviría para datar la pintura, que deberá ser posterior a la primera fecha<sup>77</sup>. La presencia de este libro y la inscripción “Ave María Gratia plena” confieren un cierto carácter religioso a la representación que con cierta probabilidad fue encargado, por el comitente. Como vemos, Lorente utilizaba las mismas composiciones para obras de tema profano y religioso con la única variante de ciertos elementos definitorios.

Poco más poseemos de la producción de Lorente como pintor de trampantojos. En el mercado anticuario norteamericano circuló en los años ochenta un trampantojo con una composición que guarda una enorme relación con los cuadros de los que

---

<sup>74</sup> *Ídem*, p. 35. Como indica el autor debe tratarse de la obra de Jacques du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France* (1576-1579), obra bien conocida en Sevilla.

<sup>75</sup> *Ídem*, p. 36.

<sup>76</sup> Entre sus bienes se conservaban cuatro bodegones (de vara y media) y los tiempos del año en cuatro lienzos (vara y cuarto) (QUILES GARCÍA, *op. cit.*, 1992, p. 38). No sabemos si eran de su mano o de otros artistas pero esto demuestra su familiaridad con este tipo de temas.

<sup>77</sup> Entre los libros que poseía el artista no hay ninguno que pueda relacionarse con este.

acabamos de hablar<sup>78</sup>. La obra no está firmada pero, por uno de los documentos que aparecen representados, está fechada en 1727. Ese mismo documento hace referencia a Bollullos de la Mitación y a San Juan de Alfara por lo que la obra pertenece, sin lugar a dudas, a la escuela sevillana. El escenario representado, con la balda en la parte inferior con mensulillas talladas, la manera de disponer los objetos e incluso la semejanza de alguno de ellos, especialmente un paisaje ovalado colgado a la pared muy parecido al del cuadro de *El olfato* de El Louvre, sitúan esta obra en una clara relación con Germán Lorente a cuya mano pertenecería o bien a su círculo más próximo.

Este trampantojo presenta la novedad del cordón clavado en la pared que sujeta diversos paños y unas partituras con unas sonatas. En la balda además de la *Gazeta de Bollullos* aparece otro paisaje, tan caro al pintor sevillano y un libro con una bellísima encuadernación. Entre los papeles aparece una obra de teatro. Se trata de la obra de Pedro Rosete Niño, *Solo en Dios la Confianza*, comedia que gozó de gran éxito en la segunda mitad del s. XVII.

Otra obra muy parecida se encuentra en la National Gallery de Escocia: *Trampantojo con libros religiosos y grabados de astronomía* (Lámina 175). No sabemos si está firmada, pero d'Otrange Mastai la atribuye, sin argüir razón alguna, al completamente desconocido **Juanfranco Morales**<sup>79</sup>. El tipo de trampantojo repite el modelo de los de Lorente que se conservan en el Louvre y en la Academia de San Fernando. En este caso se trata de un trampantojo de fuerte carácter religioso, en él aparecen sobre la balda libros religiosos y sobre la pared un cuadro y grabados de astronomía. Debemos considerar a este Juanfranco Morales como un fiel seguidor de los modelos creados por Lorente y posiblemente un artista ligado a su círculo. No poseemos más noticias sobre este pintor que debió trabajar en Sevilla durante el segundo tercio del s. XVIII.

Junto con Lorente, otros artistas se dedicarán a la pintura de trampantojo, si bien no parece que lo hiciesen con la maestría y buen oficio de este artista. La presencia de otros pintores especializados en este tipo de temática demuestra un interés por parte de la clientela sevillana en este género, que se mantendrá activo durante los dos primeros tercios del siglo.

---

<sup>78</sup> Publicado por primera vez por PÉREZ SÁNCHEZ (*op. cit.*, 1987, p. 171, 175, lám. 179) que ignoraba su paradero pues había pasado al mercado anticuario norteamericano.

<sup>79</sup> M. L. D'OTRANGE MASTAI, *op. cit.*, 1975, p. 183, lám. 186. La obra pertenece a la colección del Mayor David Gordon.

Uno de los pintores cultivadores de este género es **Pedro de Acosta** (activo a mediados de siglo XVIII en Sevilla). Poco o nada es lo que se sabe de este pintor, ya que no existen casi documentos que nos sirvan para poder conocer algo sobre su vida o fechar su actividad. Se le ha relacionado con el escultor Cayetano de Acosta (1710-1780)<sup>80</sup> del que debió ser hijo o hermano. Posiblemente ambos eran de origen portugués. Pedro de Acosta se encontraba trabajando en Sevilla al menos desde 1730, y allí vivirá hasta su muerte en 1756<sup>81</sup>. Poco más se sabe de su vida. Afortunadamente conservamos una aceptable cantidad de cuadros de naturalezas muertas de su mano. Su producción se centra especialmente en la representación de trampantojos o engañifas, continuando así el género iniciado por Correa. Casi todas están firmadas e, incluso algunas, datadas. Por las inscripciones de muchas de ellas pensamos que fueron realizadas en Sevilla.

Si observamos los trampantojos que conservamos de este artista estos se pueden dividir en dos tipos de representaciones sobre un mismo fondo de maderas que finge una pared<sup>82</sup>.

El primer tipo es aquel en el que, sobre este fondo tableado, se disponen, clavadas sobre la pared, diversas estampas, dibujos y grabados. El artista no demuestra ninguna originalidad pues no hace sino repetir los modelos creados en el norte de Europa en el siglo XVII y conocido como “rincón de taller”. Entre los artistas que mejor representan este tipo de composiciones, que se mantendrán durante todo el s. XVIII, encontramos a Willem van Nymegen<sup>83</sup>. En la obra de Acosta los mejores ejemplos de este tipo de composiciones son los dos cuadros que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Sevilla; se trata de una pareja de *Trampantojos* que seguramente fueron concebidas como pareja<sup>84</sup>. Los objetos representados nos sirven para datar las pinturas en 1741: en una de ellas aparece el frontispicio de un calendario que se vendía en Sevilla; en la otra, la portada de un libro: *Comedia famosa del Conde de Essex*, obra de Antonio Coello. Junto a estos papeles aparecen representados diversos grabados, en su mayoría paisajes pero también animales (como el caballo de Tempesta) y personajes

---

<sup>80</sup> CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, Madrid, 2001 (1ª edición de 1800), tomo I, p. 2-4.

<sup>81</sup> Las últimas aportaciones sobre este pintor en E. VALDIVIESO, *La Pintura Barroca Sevillana*, Sevilla, 2003, p. 588. GESTOSO (*Diccionario*, 1900, p. 8) indicaba la existencia de un retrato de D. Manuel Joseph de Lincht, administrador del hospital de San Andrés de Sevilla y que lleva la firma de este autor y la fecha de 1732. El cuadro se encontraba en el Museo de Bellas Artes donde no se ha localizado hoy día.

<sup>82</sup> Sobre estas obras véase el catálogo de pinturas.

<sup>83</sup> P. MAURIES, *Il Trompe-l'oeil. Illusioni pittoriche dall'antichità al XX secolo*, Milan 1997, p. 120.

<sup>84</sup> Fueron adquiridas por el museo en 1972 provenientes del mercado del arte.

populares (como la estampa de Callot). La disposición de los papeles es muy parecida en ambas obras, con un paisaje central de mayor tamaño y el resto de papeles alrededor. Debemos considerar esta producción como una obra realizada en su madurez artística por lo que son un buen ejemplo del grado de pericia que pudo llegar a alcanzar su autor: ambas obras delatan a un artista de cierta mediocridad, con una técnica un tanto seca y pobre de color y brillo, pero que no descuida los efectos de luz auténticos, creadores del efecto engañoso de la obra.

En el mismo Museo se conserva un cuadro que es considerado como una obra compañera de estas pinturas<sup>85</sup>, por lo que se atribuye también a la mano de Acosta. Se trata de un *Trampantojo* en el que, sobre una pared tableada, hay clavado un grabado con un paisaje. Cogido entre éste y la pared se ve un papelillo con la inscripción “Sevilla”. Debajo del grabado, un pequeño lienzo en el que aparece pintada una calavera y una flor que comienza a perder sus pétalos. Esta imagen guarda una clara simbología relacionada con la caducidad de la vida, que se ve potenciada al estar uno de los ángulos desclavados, lo que produce una mayor sensación de fugacidad. La obra posee una calidad técnica de la que carecen las obras de Acosta, mucho más secas y pobres de color. Además, descubrimos un interés por la ausencia de elementos que no se produce en ninguna de las obras de Acosta que gusta de rellenar todos los espacios con objetos. A esto se le une que en todas las obras seguras de Acosta no se aprecia este carácter profundamente religioso, pues opta por objetos y alusiones ligadas a la vida cotidiana. La obra debe pertenecer a la mano de otro artista sevillano de gran calidad, activo por los mismos años y que por ahora desconocemos.

En el Patrimonio Nacional se conserva un *Trampantojo* que sí se puede considerar, en cambio, como obra de Pedro de Acosta<sup>86</sup>. El tipo de composición es muy parecida a los del Museo de Bellas Artes de Sevilla. En este caso sobre el fondo fingido de tablas aparecen tres grabados dispuestos con gran simetría: uno de ellos con un paisaje flamenco y dos de ellos con el caballo de Tempesta. La obra es de una notable calidad, mayor de la que nos tiene acostumbrados el sevillano. Sin embargo está muy cerca de los modelos del artista. Si no fuese obra de Acosta sí sería un buen ejemplo de los modelos que el artista seguía en sus pinturas.

---

<sup>85</sup> VALDIVIESO, *op. cit.*, 2003, p. 589.

<sup>86</sup> Véase el catálogo de las obras de este artista.

Por último casi sin ningún tipo de duda se puede atribuir a la mano de Pedro Acosta el *Trampantojo* que se conservaba en la colección Andrée & Hipola<sup>87</sup>. La disposición de los papeles sobre las maderas recuerda mucho la manera del artista. Así mismo el grabado con un paisaje flamenco es muy similar al usado por el artista en uno de los trampantojos del Museo de Bellas Artes de Sevilla. El artista introduce un memorial en un papel roto muy parecido al representado en el *Trampantojo* de la Academia de San Fernando (nº inv. 202). En él dedica la obra a un desconocido Francisco Ramos que pertenecía a la Casa Arzobispal de Sevilla, lo que nos hace pensar en una cierta relación del artista con la catedral de Sevilla y además un cierto estatus en su época. Se completa la obra con un grabado de una escena de género flamenca y una lista de la compra que tal vez tenga relación con el trabajo desempeñado por este Francisco Ramos.

Junto a esta clase de escenas, Acosta desarrollará otro tipo de representación en sus trampantojos. En él utiliza el mismo escenario de fondos de pared tableada pero sobre este aparece una balda de madera, o una alacena, vistas desde un punto de vista bajo. Es este espacio ubica numerosas cosas que convierten la escena en una representación, más que de un rincón de taller, de un rincón doméstico (despensa, trastero, etc...). Los objetos representados son muy variados, pues mezcla animales, alimentos, instrumentos musicales, grabados (estos no parecen estar representados con una función práctica sino como simple decoración de la pared) y muchas cosas más. El mejor ejemplo de esta clase de representaciones son las tres pinturas que se conservan en la Academia de San Fernando de Madrid, firmadas y fechadas en 1755<sup>88</sup>. Sin duda se trata de un conjunto ideado como una serie, pues las tres tienen las mismas medidas y semejante sentido compositivo. Al parecer fueron obras realizadas para una persona que aparece citada en uno de los papeles. Se trata del desconocido Licenciado Agustín Sanz y Constanzo que habitaba en Madrid, lo que además nos indica que el artista era conocido en la capital, de donde recibía encargos.

En estas obras vemos que los objetos aparecen representados casi como en un cajón de sastre o más bien, dentro del tipo de trampantojo denominado *quod libet*. En

---

<sup>87</sup> Publicada por TORRES MARTÍN, *op. cit.*, 1971, p. 150, lám. 50. Se atribuía a un pintor anónimo sevillano de la primera mitad del s. XVIII.

<sup>88</sup> Se ignora la procedencia de estas obras que desde antiguo pertenecen a la institución. Sabemos que cuatro cuadros de Acosta se encontraban en la Colección de Manuel Godoy con unas medidas y tema muy parecidos. Dos de ellos se vendieron en 1819 (I. ROSE-DE VIEJO, "Cuadros de la colección de Manuel Godoy vendidos por la Academia", *Academia*, (92-93), 2001, p. 41-42).

ellos vemos mezcladas frutas, peces, batatas, instrumentos de música, pistolas y muchos más objetos. No parece existir un intento de representación alegórica sino más bien un interés del artista por demostrar su calidad como pintor a la hora de pintar una rica visión de variados objetos. Este carácter puramente profano de los objetos representados es un buen ejemplo de la completa secularización de este género.

Una característica de estas tres obras es la pobre calidad de las representaciones que presentan una terrible sequedad y una pobreza de color posiblemente relacionada con su conservación, además de las carencias artísticas del pintor. El pintor muestra un dibujo bastante pobre y un uso de la luz y el color bastante mediocre. Si observamos sus obras nos damos cuenta de que son concebidas como cuadros realizados con un cierto carácter industrial, para ser vendidos en los mercados, probablemente en el de *Omnium sanctorum* de Sevilla.

En el Patrimonio Nacional se conserva una pintura, *Trampantojos con útiles de pintura*, que se ha atribuido al pintor. La obra está claramente relacionada con la representación de “rincón de taller”, cercana a las obras de la Academia. Sin embargo no dejamos de ver una cierta calidad de la que carecen el resto de las obras de Acosta, especialmente en la representación de los lienzos fingidos. Realmente el punto de referencia de esta obra está en Correa, al cual recuerda intensamente (pensemos en los cuadros de la Hispanic Society de Nueva York) demostrando así el peso de este artista sobre los pintores posteriores.

En relación con Pedro de Acosta aparecieron en el mercado anticuario dos *Trampantojos* sin firmar pero que guardan una gran afinidad estilística con la obra del sevillano. Sobre una pared tableada aparecen pegados y clavados diferentes grabados que tienen una gran relación con los que aparecen en el Museo de Bellas Artes de Sevilla<sup>89</sup>. Los grabados centrales, de mayor tamaño, representan escenas de barcos, lo que podría relacionarse con el destinatario de las pinturas. Conocemos a este por un memorial clavado en la pared. En él leemos “A dn. Frº turpin g. Dios Ms. as. Uxier de Vianda de la Reina N. S.” y firmado en Madrid y París lo que podía indicar que tal vez sean obras de un artista francés. La persona a la que está dedicado quizá nos sirva para aclarar un poco el origen de esta pintura. Este es Francisco Turpín, personaje sin lugar a dudas de origen Francés, que desempeñó diversos cargos en la Casa de la Reina Isabel de Farnesio. En 1717 era oficial de la Oficina del Ramillete de la Casa de la Reina. En

---

<sup>89</sup> En uno de ellos repite el modelo popular de Callot del pastor con cayado.



1724 es nombrado por Luis I, Ayuda de la Oficina del Ramillete. Como tal, viajó con los reyes a Sevilla y allí estuvo durante la estancia de los monarcas. El 26 de abril de 1736 Felipe V le nombra *Ujier de Vianda*; en 1760 será nombrado *Gefe de la Sausería y frutero de la Real Casa* de la reina y tras la desaparición de ésta en 1761, pasará a la Casa del Rey, puesto que ocupará hasta su muerte, en 1771. Persona de un cierto rango dentro del servicio de la corte, lo más interesante para el tema que nos ocupa es que entre 1733 a 1745 fuera el encargado de ir a Sevilla a escoger y traer las aceitunas que, una vez aliñadas se consumían en la corte madrileña. Sabemos que estas aceitunas eran enviadas a las cortes de Nápoles, Turín, Francia, Portugal y Parma donde gozaban de gran fama<sup>90</sup>.

Si retornamos a los cuadros recordamos que en uno de ellos aparece un memorial donde se nombra a Turpin *Ujier de Vianda*, por lo que estas obras deben fecharse entre 1736 y 1745 si tenemos en cuenta su *curriculum*. Este frecuente contacto con el mundo del comercio sevillano explicaría el origen de estas obras que pudieron ser realizadas por algún pintor sevillano relacionado posiblemente con Acosta. Sin embargo, no olvidemos que aparece también la inscripción “A París” lo que nos debe hacer dudar sobre su origen pues en esta ciudad también hubo buenos pintores de trampantojos<sup>91</sup>.

Muy cercano a los modelos utilizados por Pedro de Acosta se encuentra un *Trampantojo* adquirido hace pocos años por el Museo de Bellas Artes de Oviedo. En él vemos una pared de madera sobre la que está clavado un grabado con el retrato de Murillo; debajo, una balda de madera con diversos objetos de escritura, algunos de origen oriental. El escenario y el punto de vista bajo lo acercan de una manera clara al estilo de Acosta, aunque parece ser de una mayor calidad técnica.

Dentro de los pintores de trampantojo andaluces debemos incluir a **Carlos López**, artista del que desconocemos por completo algún dato documental y al que realmente solo conocemos por una obra que se conserva en el Museo de la Real Academia de San Fernando. Se trata de un *Trampantojo* (Lámina 165) en el que aparecen dos aves junto con un grabado con unas vacas (firmado N. Berchem<sup>92</sup>). Pérez

---

<sup>90</sup> Sobre su vida y servicios en la Corte consultar su Expediente personal (AGP, Personal, Caja 1047, exp. 20).

<sup>91</sup> Tal vez hace referencia a que sea un envío de las obras a la capital francesa.

<sup>92</sup> Se trata de Claes Pietersz van Haarlem conocido como Nicolas Berchem (Haarlem, 1620- Ámsterdam, 1683) por su posible origen. Fue un importante pintor de paisajes con animales.

Sánchez indicó las afinidades de esta pintura con Acosta<sup>93</sup>, si bien este artista muestra una mayor calidad técnica. Los elementos representados suponen una cierta novedad, pues se trata de un trampantojo con animales muertos. Esta temática, ya tratada por Velázquez en la *Cuerna de venado* del Patrimonio Nacional, con la representación de animales muertos, está en una clara relación con el interés por los temas de caza que volverán a ponerse de moda en el siglo XVIII. Esta obra podría considerarse como una pintura de transición entre los trampantojos con grabados y los de animales muertos tan típicos en el mundo francés con J. B. Oudry y que en España estarán representados por el italiano Mariano Nani<sup>94</sup>.

### **1. 2. 2. El final de siglo: la introducción de los modelos académicos en Sevilla.**

En la segunda mitad del s. XVIII el género del trampantojo parece desaparecer en Sevilla, o así parece indicarlo al menos la falta de referencias sobre la existencia de este tipo de obras en la ciudad hispalense. En general parece que el ambiente sevillano se vio sometido a partir de mediados de siglo a una clara decadencia, desencadenada probablemente, por la fuerte influencia del mundo académico. Recordemos que a partir de 1759 se crea una especie de Escuela de Dibujo que derivará en la creación de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes en 1775, ubicada en los Reales Alcázares de Sevilla<sup>95</sup>. Esta institución estará sometida a la tutela y disciplina de la Academia de San Fernando lo que provocará un cierto empobrecimiento de la pintura sometida al rigor del neoclasicismo, que en el caso andaluz se caracteriza especialmente por la repetición de modelos académicos y por la ausencia de originalidad<sup>96</sup>. Esto afectará en gran medida a la pintura de naturalezas muertas: mientras que en el resto de España el género se recupera tanto en producción como en originalidad, en Andalucía, por el contrario, se puede considerar desaparecido casi por completo.

---

<sup>93</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, Madrid, 1983, p. 149.

<sup>94</sup> Sobre este pintor hablaremos en el capítulo dedicado a la naturaleza muerta en la Corte durante la segunda mitad del siglo VXIII. Así mismo, incluimos una Bigrafía sobre él.

<sup>95</sup> A. MUÑOZ OREJÓN, *Apuntes para la historia de la Academia de bella Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961.

<sup>96</sup> Sobre la situación de la pintura sevillana en la segunda mitad del s. XVIII es aún válido el estudio de GUERRERO LOVILLO, "La Pintura Sevillana en el s. XVIII", *Archivo Hispalense*, 1955, nº 69, p. 44 y ss. Una visión más moderna con novedades documentales es el estudio de VALDIVIESO, *op. cit.*, 2003, p. 552 y ss.

Hay, no obstante, alguna que otra excepción notable. En la Academia de San Fernando se conservan dos pequeños tondos en los que aparecen representados dos bodegoncillos, *Bodegón de cebollas* y *Bodegón de ciruelas*, ambos firmados por un tal **José Moreno y Toro** y fechado, uno de ellos, en Sevilla en 1791. Sin duda estas pinturas pertenecían a la colección de D. Manuel Godoy y en 1808 fueron “secuestradas” y llevadas a la Academia. Así, en el Inventario de estas pinturas realizado en 1813 aparecen citadas como: “Cuatro redondos de 12 dedos de diámetro, representa varias frutas y peces, autor, José Moreno y Toro”<sup>97</sup>. Rose-Wagner indica que estas pinturas formarían parte de las catorce naturalezas muertas inventariadas por Quilliet<sup>98</sup>, y según la historiadora pasaron a las colecciones de la Academia en 1816. Sin duda estas dos lo hicieron y las que representaban peces debieron perderse. El autor de estas obras es un enigma. Rose Wagner lo relacionaba con el pintor José Moreno (1642-1674), de origen burgalés y discípulo de Francisco Solís<sup>99</sup>. Sin embargo, ni las fechas ni el nombre coinciden. En Sevilla en 1746, un Juan José Moreno pintaba un retrato de Fernando VI<sup>100</sup>. Este pintor puede relacionarse con un José Toro que en 1760 estaba activo en Sevilla<sup>101</sup>. Tal vez se trate del mismo autor llamado por sus dos apellidos en diferentes sitios y firmase con su nombre completo estos bodegoncillos.

Estas dos pinturas no son obras de buena calidad, y su factura resulta bastante torpe y seca. No obstante su simplicidad compositiva y la manera sencilla y objetiva con la que representa los objetos, nos dejan intuir que su autor conocía las novedades que se producían en la corte tras el trabajo de Luis Egidio Menéndez. Recordemos que están fechadas en 1791, por lo que los ecos de la corte podían haber llegado a la capital hispalense.

El mismo autor realizó más pinturas para Godoy, lo que demuestra una cierta relación con este mecenas. Así, en el Inventario del año 1815 aparecen citadas: “Yt. Quatro quadros en tablas, que presentan floreros ovalados, dos con su cristal, autor Josef Moreno, altura doce de diámetro; señalados con el nº cincuenta y seis”<sup>102</sup>.

---

<sup>97</sup> Inventario de 1813, p. 211, nº 96 (I. ROSE WAGNER, *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*, Madrid, 1981, nº 368 - 371).

<sup>98</sup> *Ídem*.

<sup>99</sup> ROSE WAGNER, *op. cit.*, 1981, nº 368 - 371.

<sup>100</sup> GESTOSO, *Ensayo de un Diccionario....*, Tomo II, Sevilla, 1900, p. 65.

<sup>101</sup> Según indica el catastro del marqués de la Ensenada (VALDIVIESO, *op. cit.*, 2003, p. 553, nota 461).

<sup>102</sup> Inventario, 1814-15, nº 56. Rose Wagner los identificó con los mismos en los que aparecían frutas y peces pero por la descripción y número de inventario deben ser otros que estaría entre la catorce naturalezas muertas que inventarió en 1808 Quilliet (ROSE WAGNER, *op. cit.*, nº 368-371).

En el inventario de 1815 aparecen también otras dos pinturas atribuidas al mismo autor y que se encontrarían entre las 14 recogidas por Quilliet. Se trata de las descritas como: “Yt dos quadros con diferentes utensilios, frutas, y estampas, marcos dorados de Dn. Josef Moreno y Toro, altura tres pies, por dos, y quatro dedos ancho: numero ciento ochenta y nueve”<sup>103</sup>. La descripción deja muy claro que debe tratarse de algún tipo de trampantojo, lo que demostraría que a fines del s. XVIII todavía se realizaban este tipo de composiciones en Sevilla.

Como colofón a la pintura de naturaleza muerta en Sevilla y nexo de unión entre el s. XVIII y XIX se encuentra el pintor **Andrés Rossi**.

Desconocido e interesante personaje que se puede considerar como el heredero de la obra de Meléndez, López Enguñados y sus seguidores. Pocas son las noticias que se conservan de este pintor que, por lo hasta ahora descubierto, debió de gozar de un cierto prestigio en Sevilla durante el primer tercio del s. XIX tal y como se deduce de las noticias que sobre él dio Osorio y Bernard<sup>104</sup>. Gracias a esto sabemos que nació en 1771 en Madrid. Provenía de una familia de artistas o por lo menos su padre se preocupó de que sus hijos lo fuesen ya que a temprana edad iniciaron sus estudios artísticos como discípulos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Andrés lo hace antes de 1795 pues en este año consigue el paso a la sala de cabezas y tres años después el pase a figuras, tras ella a la de yeso y finalmente al Natural por lo que descubrimos en él a un discípulo destacado con una trayectoria académica aplicada y noble<sup>105</sup>.

En el concurso general de 1799 se presenta a los premios de la Segunda Clase de Pintura donde obtendrá la segunda plaza pues el primer puesto lo ganó Pablo de Vega<sup>106</sup>. Conocemos las obras que realizó para este concurso pues aún se conservan en la Real Academia de San Fernando. Para la prueba de Pensado presentó el tema solicitado por el jurado: *Publio Furio Filón entrega al cónsul Cayo Hostilio Mancino a los numantinos* y, para la prueba de repente: *La Anunciación*<sup>107</sup>. En ambas demostraba

---

<sup>103</sup> ROSE WAGNER, *op. cit.*, nº 372-373. Según la historiadora también entraron en la Academia en 1816 si bien no se encuentran hoy en la institución.

<sup>104</sup> OSORIO Y BERNARD, *Biografía de Pintores Españoles del s. XIX*, Madrid, 1975 (*vid vocem*)

<sup>105</sup> Hemos localizado nuevos documentos sobre este pintor que se encuentran en el AABASF, 13-8/1; AGP, Caja 922, Exp. 21. Osorio y Bernard, aunque no lo indica, debió consultar alguno de estos documentos pues da prácticamente la misma información en cuanto a su formación artística.

<sup>106</sup> I AZCARATE LUXAN, *Historia y alegoría: Los concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, 1994, p. 218-221.

<sup>107</sup> *Ídem*, nº 195 y 196 (nº inv. 1646/P y 1648/P)

un conocimiento del modo clásico y una gran calidad técnica en el dibujo que como veremos le servirá para su trayectoria laboral. Contaba el artista entonces con 18 años y el premio le fue entregado por el Príncipe heredero de Parma<sup>108</sup>.

En el siguiente Concurso General probará de nuevo fortuna y así se presentará a los premios de Primer Clase de 1802, donde no conseguirá ninguno de los premios<sup>109</sup>.

Sabemos también como era un alumno aplicado con un interés por el conocimiento de todas las disciplinas del arte pues "deseoso de adquirir mayores adelantos concurría a la Biblioteca de la Academia para consultar obras pertenecientes a Pintura que existen en ella"<sup>110</sup>.

No sabemos como pudo afectarle la Guerra de la Independencia, pero, como indicaremos más adelante, siempre fue un férreo defensor de la causa fernandina por lo que no nos debería extrañar que tomase parte por este en la lucha contra los franceses. Además debió ser un convencido liberal o al menos estuvo en contacto con este grupo pues a su mano se debe la portada de la Constitución de 1812, un magnífico grabado con multitud de elementos ornamentales<sup>111</sup>. Tal vez, como una muestra de agradecimiento por su posición política, se le nombrase en 1814 Teniente Director de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla.

En 1819, deseoso de conseguir un ascenso en su carrera, solicita al rey Fernando VII el cargo de Pintor de Cámara. Es interesante destacar como es este uno de los motivos de que tengamos un cierto conocimiento de la vida de este pintor pues Vicente López pedirá noticias suyas a la Academia de San Fernando pues desconocía por completo a este artista lo que indica la poca consideración artística de la que gozaba en ese momento<sup>112</sup>. Tras la consulta y el informe del Primer pintor de Cámara, el Rey rechaza su solicitud instando al artista que acuda más adelante<sup>113</sup>. Así lo hará este artista que en 1823 intenta de nuevo conseguir el cargo deseado. Para ello envía un memorial, en el que se califica como Pintor del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla y Socio de Mérito de la Real Sociedad de Amigos del País. Además de esos méritos profesionales e institucionales añade sus méritos patrióticos pues indica que durante Trienio Liberal

---

<sup>108</sup> AABASF, 13-8/1.

<sup>109</sup> AZCARATE, *op. cit.* 1994, p. 227.

<sup>110</sup> AABASF, 13-8/1.

<sup>111</sup> Se trata del grabado para la portada de la obra *Constitución política de la Monarquía Española promulgada en Cádiz a 19 de marzo de 1812*, Imprenta Real. Fdo: "Rosit Suria f" (podemos encontrar este grabado en la Biblioteca Nacional de Madrid).

<sup>112</sup> AGP, Caja 922, Exp. 21. En carta de 17 de junio de 1819 Vicente López pide noticias a la Academia.

<sup>113</sup> *Ídem.* 7 de julio de 1819.

(1820-23) se adhirió a la causa fernandina<sup>114</sup>. A pesar de sus servicios no consiguió la gracia real al ser desestimada su petición.

Poco más se sabe de su labor durante los siguientes años. Posiblemente se dedicó a la enseñanza en la Escuela de Bellas artes de Sevilla. La última noticia que tenemos de su vida es de 1841, año en el que, por orden de la reina Isabel II, realiza el Inventario de las pinturas del Alcázar de Sevilla. Se envía a la reina en 1848 corregido por el Alcalde del Real Sitio<sup>115</sup>. Esto muestra un Andrés Rossi con un conocimiento de la historia del arte, posiblemente adquirido durante su formación académica. En este inventario el pintor aparece ostentando el cargo de Director Principal Interino de la Escuela de Nobles artes de Sevilla razón por la cual tal vez se le encargase este trabajo.

La obra de Andrés Rossi nos es prácticamente desconocida hasta ahora. Destacó como grabador, labor que seguramente desempeñó para ganarse la vida. Así, en el libro de Juan Moreno de Texada, *Excelencias del pincel y del buril que en cuatro silvas cantaba Don Juan Moreno de Texada*, publicado en 1804, existen dos grabados suyos: una *Alegoría de la Pintura* y *El pintor dictando al Historiador del arte*<sup>116</sup>. Arnáiz le atribuye otro grabado que copia un supuesto cuadro de Murillo, firmado “Rosi f.”<sup>117</sup>.

Casi nada se conoce de su producción al óleo, Benezit cita algunos óleos suyos en el Museo del Antiguo Museo de Arte Moderno de Madrid, cuadros no localizados actualmente<sup>118</sup>.

Su única obra conocida y que le hace interesante para nuestro estudio es la aparecida en una colección particular madrileña. Se trata de un bodegón de objetos de cocina y pescados, firmada “Andrés Rossi Español faciebat. Se/villa”<sup>119</sup>. Sobre una mesa de cocina y destacado sobre un fondo neutro iluminado aparecen a la izquierda un cántaro parecido a los que se realizaban en Alcorcón, con un pan debajo, al lado cesto con patos y aves muertas, a la derecha varios peces amontonados. Pérez Sánchez destacó cómo el artista, desde un punto de vista ya romántico, se convierte en un imitador tardío del modo de hacer de los bodegonistas del s. XVII como Mateo Cerezo

---

<sup>114</sup> AGP, Expediente Personal, Caja 922, Exp.21.

<sup>115</sup> AGP, Archivo Real Alcázar, Caja 601, Exp., 14. 15 de enero de 1848.

<sup>116</sup> J. M. ARNAIZ, “Andrés Rossi, pintor de bodegones”, *Archivo Español de Arte*, 1983, nº 222, p. 154. Las láminas aparecen en la página XVI y XVII respectivamente.

<sup>117</sup> *Ídem*, p. 254. El grabado fue publicado por ANGULO, 1984, nº 2647, lám. 622, y se encontraba en la Ex -colección Bravo de Sevilla.

<sup>118</sup> E. BENEZIT, *op. cit*, Gründ, 1966, T. VII, p. 356. Estos cuadros se encontraban en el fichero antiguo del antes llamado Museo de Arte Moderno, Sección Siglo XIX, ad vocem

<sup>119</sup> Óleo sobre lienzo, 61 x 89. Publicada casi a la vez por ARNAIZ (*op. cit*, 1983, p. 152-154, fig. 7) y PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983, p. 192.

o los Recco, especialmente por la calidad de los peces.<sup>120</sup> Sin embargo, como destaca Arnaiz, se aproxima más al modo de hacer de Meléndez<sup>121</sup> el cual es más cercano en el tiempo y su sombra se prolongó en los especialistas del género de fines del s. XVIII y principios del s. XIX como Bartolomé Montalvo y especialmente en José López Enguídanos que debió ejercer una influencia notable sobre algunos de los artistas de la Academia a fines del siglo. La manera de pintar el pan, los cestos y la cerámica y el modo en el que los representa junto a objetos de caza y pesca muerta, típico del pintor valenciano. Así mismo, su austeridad compositiva, más abierta y equilibrada se acerca sin lugar a dudas al modo de hacer de Enguídanos.

Finalmente, Arnaiz señala la posibilidad de que algunos cuadros atribuidos a Meléndez y calificados como flojos podrían atribuirse al este pintor<sup>122</sup> lo que sin duda parece acertado y demuestra que las composiciones de Meléndez tuvieron un enorme éxito en el s. XIX y los pintores de género de esta época se dedicaron a realizar una gran cantidad de falsificaciones que repetían los modelos del gran bodegonista del s. XVIII.

Una buena muestra de la influencia de Enguídanos se puede ver también en la obra de otros artistas sevillanos como el hasta ahora desconocido **José M<sup>a</sup> Gutiérrez** (activo a finales del s. XVIII y en la primera mitad del siglo XIX)<sup>123</sup>. Este pintor fue discípulo de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla en la que obtuvo, en 1785, el segundo premio de pintura. En 1829 fue nombrado Teniente Director y en 1835 se convierte en Director de la misma. Al parecer se dedicó a la pintura de flores y de bodegones, si bien no podemos atribuirle con seguridad alguna obra<sup>124</sup>. En la colección murciana D'Estoup se conserva un *Bodegón con conejos muertos* firmado "...Gutiérrez"<sup>125</sup>. La obra

---

<sup>120</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983p. 192; 1987, *op. cit.*, p. 228.

<sup>121</sup> ARNAIZ, *op. cit.*, 1983, p. 152.

<sup>122</sup> *Ídem.*

<sup>123</sup> OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, 1975, p. 320.

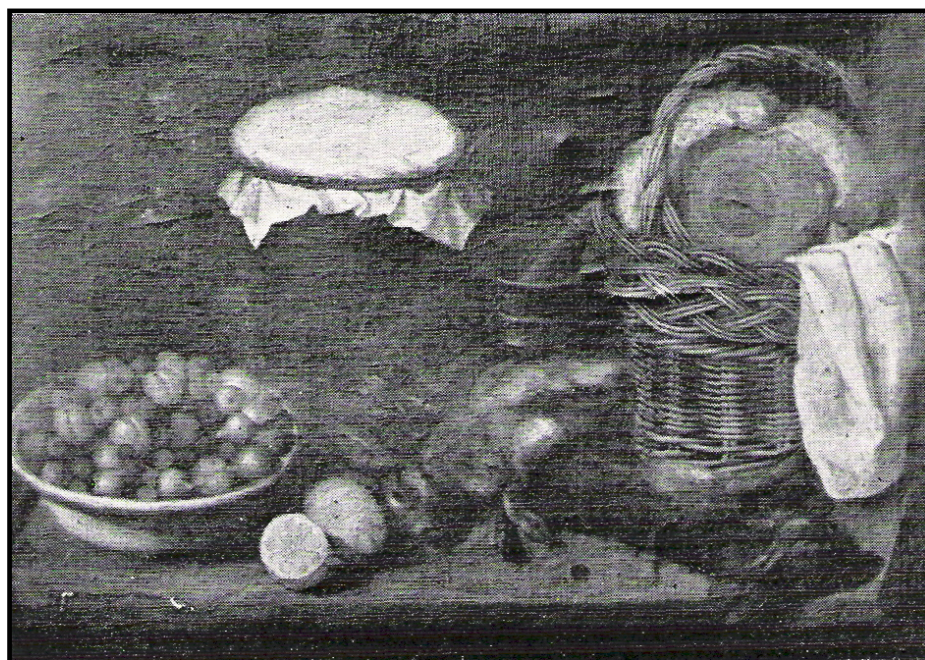
<sup>124</sup> G. OÑA IRIBARREN, *165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones*, Madrid, 1944, dio a conocer un *Florero* firmado por este artista que se conservaba en la colección de D. Apolinar Sánchez (p. 100, n° 85, óleo sobre lienzo, 90 x 74 cm., fdo.: "Jose M<sup>a</sup> Gutierrez 1803"). La obra no fue publicada y solo la conocemos por su descripción: "Jarrón con flores sobre un plinto de piedra; estatua, copa de cristal con un clavel, un milano cazando un jilguero en el antepecho de una ventana, rosa florecillas y cerezas caídas". En la colección de los duques de Montpensier se conservaba un cuadro de parecidas características: "Gutiérrez (José). n° 205. Un florero. 3 pies x 2 pies 3 pulgadas" (*Catálogo de los Cuadros y Esculturas pertenecientes a la Galería de SSAARR los Serenísimos Señores Infantes de España Duques de Montpensier*, Sevilla, 1866, p. 82). Se podrían relacionar también con Diego Gutiérrez, pintor valenciano que en 1778 era nombrado Académico Supernumerario de la de San Carlos (OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, 1975, p. 320).

<sup>125</sup> Óleo sobre lienzo, 68 x 94, firmado en el borde de la mesa: "...Gutierrez" (A. MARTÍNEZ RIPOLL, *Catálogo de las pinturas de la antigua colección D'Estoup*, Murcia, 1981, p.136, lám. LXXIVa).

pertenece sin duda a principios del s. XIX y demuestra claramente el conocimiento de los modelos de Enguídanos que habría aprendido a través de Rossi.



**Fig. 3. A. Rossi. *Bodegón de cocina***



**Fig. 4. Gutierrez. *Bodegón de Cocina* (Murcia. Col D'Estoup)**





### **1. 2. 3. La naturaleza muerta en Cádiz, Córdoba y Granada**

Sevilla será sin duda, como sucedió en el s. XVII, el gran centro creador del s. XVIII en Andalucía. Sin embargo en otros centros se puede destacar una interesante producción de naturalezas muertas. Uno de los más importantes será Cádiz, ciudad que se convierte en la auténtica heredera de la Escuela Sevillana. Tras una ausencia completa en la pintura española durante el s. XVII, la ciudad experimentará un importante desarrollo en el segundo tercio del s. XVIII debido en gran parte al traslado de la Casa de Contratación en 1717 desde Sevilla. Esto supuso un cierto auge artístico ya que, a la sombra de esta institución, se trasladan a la ciudad los mercaderes y banqueros que negociaban con América. El contacto con los extranjeros, unido al auge económico, provocará el surgimiento de importantes colecciones privadas. Algunas de ellas tendrán un gran interés para nosotros pues descubrimos ciertos coleccionistas que demostrarán un interés por la naturaleza muerta e, incluso a veces, por obras de artistas casi desconocidos en España. Así, junto a la magnífica colección de D. Pedro Alonso O'Cruley donde se conservaban obras de Vicente Victoria que ya hemos señalado, debemos recordar la de D. Nicolás de la Cruz Bahamonde, conde de Maule, que poseía obras de Salvatore Rosa y más sorprendente, obras de Giacomo Ceruti (1698-1767), pintor de origen milanés que será uno de los creadores del bodegón realista en el s. XVIII<sup>1</sup>. Junto a ellas destaca las pinturas de animales de Ricard y de Berghem (N. Berchem)<sup>2</sup>. Tan interesante o más era la colección de D. Sebastián Martínez en la que, además de bodegones de Velázquez o cuadros de Jan Fyt, encontramos varios trampantojos del francés Piat-Joseph Sauvage (Tournai, 1744 - 1818)<sup>3</sup>: “varios baxos relieves, o más bien pinturas en claro-oscuro imitando el mármol antiguo y de otras maneras, de Sauvage”<sup>4</sup>. Este pintor francés, coetáneo del coleccionista, se hará famoso

---

<sup>1</sup> Sobre este pintor y su contribución al bodegón italiano del siglo XVIII véase *Natura morta italiana, tra cinquecento e settecento*, cat. exp., Múnich, 2002-2003, Milán, 2002, p. 441-446.

<sup>2</sup> N. De la CRUZ Y BAHAMONDE, *Viaje de España, Francia e Italia*, 1795, vol. XIII, libro XXII, cap. IV, p. 346: “un quadro grande de animales vivos excelente, de Salvatore Rosa”, p. 351: “y dos baterías de cocina de Ceruti Milanés”, p. 352: “Otro dicho (cuadro apaisado) de animales, vacas, etc., de Berghem”, p. 353: “dos quadros grandes apaisados, el uno de aves y animales vivos, de M<sup>te</sup> Rosa, y el otro de cacería muerta, fruta y perros vivos, de Ricard”.

<sup>3</sup> Sobre este pintor véase M. y F. FARÉ, *La vie silencieuse en France. La nature morte au XVIII<sup>e</sup> siècle*, París, 1976, p. 276-283.

<sup>4</sup> De la CRUZ BAHAMONDE, *op. cit.*, 341. Esta colección también fue vista por Antonio PONZ, *Viaje por España*, edic. 1947, Madrid, p. 1588, “gran porción de cuadros historiados, de paisajes, marinas, fruteros, cacerías, animales, bajo relieves fingidos a imitación de bronce y mármoles, con otros muchos asuntos”.

por este tipo de obras en las que imitaba relieves de piedra. La posesión de estas obras demuestra un contacto intenso con los medios artísticos franceses. Junto a estas obras encontramos “una carnicería de Boselli”<sup>5</sup>, que no es otro que el artista piacentino Felice Boselli (Piacenza, 1650 - Parma, 1732)<sup>6</sup>, uno de los más importantes pintores de bodegones de animales muertos del s. XVIII.

La presencia de estas pinturas tal vez pudo ser conocida por los pintores locales aunque no podemos confirmarlo. Lo que sí demuestra la presencia de estas obras es el conocimiento, por parte de los coleccionistas, de las novedades que se producían en Europa, lo que nos hace suponer que tendrían unos gustos exigentes, ávidos de obras modernas.

Desafortunadamente, la producción artística de los dos primeros tercios del siglo XVIII en Cádiz es prácticamente desconocida. Entre los pintores que posiblemente trabajaron en Cádiz en estos años se encuentra el prácticamente desconocido **Francisco Gallardo**<sup>7</sup>. Tan solo conocemos a este artista por su producción que se limita a cuatro pinturas en las que aparecen representados trampantojos: tres pertenecen a una colección privada de Madrid y otro se halla en Nueva York, en la Hispanic Society<sup>8</sup>. Están firmadas y fechadas en Cádiz en 1764. Al tener el mismo tamaño podríamos pensar que se trataba de una serie; sin embargo, dos de ellas están dedicadas a diferentes personas, de lo que deducimos que debían de pertenecer a dueños distintos. Sin duda se pueden considerar estos lienzos como la mejor muestra del género en la segunda mitad del siglo. La temática elegida está muy cerca de los denominados “Rincones de taller”, si bien en ellos el artista no se limita a la simple representación de grabados e instrumentos de pintor, sino que incluye también libros y partituras musicales, lo que los aproxima al tipo de representaciones del *quod libet* o *pele-mêle*. Curiosamente, las referencias de las estampas y lienzos no provienen en este caso del mundo flamenco sino del francés. En uno de los cuadros se ve una estampa en la que aparece una alegoría de la castidad y en otro, un pequeño lienzo en el que aparece una muchacha pensativa a la luz de una candela. Ambas imágenes copian modelos de Jean-Baptiste Santerre y se

---

<sup>5</sup> *Ídem*.

<sup>6</sup> Sobre este pintor véase F. ARISI, *Felice Boselli*, Roma y Piacenza, 1973 y F. ZERI y F. PORZIO, *La natura morta in Italia*, Milán, 1989, t. I, p. 398-407.

<sup>7</sup> Desconocemos cualquier dato sobre su vida. Tal vez fuese gaditano pero es algo que tampoco podemos afirmar con completa seguridad. Conocemos a un Antonio Gallardo activo en Cádiz en 1720 del que se conserva un lienzo de *Cristo en el Monte de los olivos* en la iglesia de San Antonio. Tal vez fuese algún familiar, quizá su padre (BENEZIT, 1999, p. 824).

<sup>8</sup> Sobre los datos de estas pinturas consúltase el catálogo de pinturas de este pintor.

podrían relacionar con una visión de la caducidad del arte o de la fugacidad de la fama a modo de una *vánitas* secularizada<sup>9</sup>.

Relacionadas con estas obras y muy posiblemente del mismo autor estarían los dos trampantojos que se encontraban en la Colección André Hipola y que fueron reproducidos por Torres Martín<sup>10</sup>. En conclusión, podemos afirmar que la calidad de estas obras hace de Francisco Gallardo uno de los más destacados pintores de género en la segunda mitad del siglo.

Si Gallardo fue el más destacado pintor de trampantojos de Cádiz, no fue, sin embargo, el único. Hace pocos años circuló por el mercado anticuario madrileño un *Trampantojo* firmado por un hasta ahora desconocido **Juan de Pereda**. Entre los papeles que aparecen representados aparece una carta dirigida a un ignoto Ricardo y firmada en Cádiz. La obra representa, de nuevo, un rincón de taller. En este caso, sobre la puerta cerrada de un armario, vemos un lienzo con un barco holandés, al lado varios papeles y grabados, uno de ellos de un camello con un árabe, y unas partituras. Es una magnífica muestra de cómo la influencia del mundo del norte de Europa mantendrá vivo el género en Cádiz gracias al cosmopolitismo de la ciudad. Al igual que sucedía con los pintores de la primera mitad del siglo, de nuevo los modelos holandeses se convertirán en los elementos que aparezcan en las pinturas de trampantojos sevillanos. De estos modelos el más interesante es, sin duda, el dibujo que representa a un berebere y que se debe, por un lado, a la proximidad de la ciudad con el norte de África, y por el otro al inicio de un gusto por los temas orientales (en este caso moriscos) que estarán tan de moda a partir de los primeros años del s. XIX y durante el romanticismo.

La pintura en Cádiz sufrirá una importante renovación en el último cuarto del siglo debido fundamentalmente a la creación en 1777 de una Escuela de Dibujo que contará con el apoyo institucional a partir de 1789 como Escuela de Nobles Artes de Cádiz y que, ya en el siglo XIX, se convertirá en la Academia de Nobles Artes de Cádiz<sup>11</sup>. Iniciada como una escuela para formar buenos diseñadores para el arte de la

---

<sup>9</sup> J. J. LUNA, "Miscelánea sobre bodegones de Meléndez a Goya", *Goya*, 1984, nº 183, p. 154.

<sup>10</sup> La atribución fue realizada por CAVESTANY que conocía las pinturas (*op. cit.*, 1936-40, p. 96). PÉREZ SÁNCHEZ (*op. cit.*, 1983, p. 207) los relaciona con los publicados por Torres Martín.

<sup>11</sup> Sobre la historia y evolución de esta Academia véase Antonio OROZCO ACUAVIVA, *Orígenes de la Academia de nobles Artes de Cádiz y artistas de su tiempo*, Cádiz, 1973; A. de la BANDA Y VARGAS, "La Pintura de la Academia de Bellas Artes de Cádiz", *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº 1, 1983. El estudio más completo dedicado a esta institución será el de M<sup>a</sup> T. GASCÓN HEREDIA, *Estudio histórico de la Escuela de Nobles Artes de Cádiz: 1789-1842*, Real Academia de Bellas Artes, Cádiz, 1989 si bien no entrará a estudiar la evolución estética de la institución.

plata derivará en una institución que se preocupará por hacer llegar a la ciudad el arte académico lo que no supuso, sin embargo, que se olvidase la producción de la naturaleza muerta si bien con un sentido más burgués e intelectual. No obstante esta evolucionará hacia un nuevo tipo de representaciones derivadas del trampantojo que se crea en el s. XVIII y que tendrá gran desarrollo en el s. XIX. Nos referimos a las mesas revueltas o *pêle-mêle*. Este subgénero del trampantojo parece que fue creado en Francia y pronto llegó a Italia y a España donde artistas ligados a la vanguardia se dedicarán a su producción. El caso más notable es Luis Paret y Alcázar, del que ya hablaremos en el capítulo dedicado a la pintura en la Corte en la segunda mitad del siglo. El punto de partida está en el trampantojo, pero se cambia la pared por mesas en las que aparecerán numerosos documentos (cartas, grabados, periódicos, leyes, contratos, etc...). Eran obras que normalmente servían como homenajes a una persona concreta. En Cádiz, gracias al contacto con las actividades artísticas extranjeras y al comercio, habrá artistas que se dediquen a este tipo de obras, si bien debemos decir que los únicos ejemplos conocidos son del s. XIX<sup>12</sup>. Tal vez una investigación más profunda sirva para aclarar la entrada de este tipo de obras en Cádiz y su desarrollo en España.

También sabemos que, durante la segunda mitad del siglo, residió y trabajó en esta ciudad, donde fue muy estimado, **José Agustín Menéndez** (Madrid, 1724-finales de siglo)<sup>13</sup>. Tal vez primo del famoso bodegonista Luis Egidio Meléndez, se especializó, como el resto de su familia, en la pintura de miniatura. Sabemos que este artista también realizó bodegones y especialmente floreros, si bien no hemos podido estudiar ninguno de su mano<sup>14</sup>. Sin duda su labor estaría muy cercana a la de su hermano, por lo que en Cádiz debieron de disfrutar de sus obras a pesar de que no quedan pruebas de ello.

En Córdoba la situación artística no es muy diferente al resto de Andalucía<sup>15</sup>. Recordemos la figura de Acisclo Antonio Palomino, natural de esta ciudad del que ya hablamos en el capítulo dedicado a la tradición del setecientos. No sabemos si hubo una producción regular de pintura de género; lo cierto es que, si existió, debió de estar ligada fuertemente a la tradición del siglo anterior. Existen referencias de dos pintores

---

<sup>12</sup> En el mercado anticuario circuló una de estas representaciones obra de un desconocido Francisco Fernández Bahamonte, dedicado a Maria de los Dolores Sánchez y fechado en Cádiz en 1817.

<sup>13</sup> CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, 1800, t. III, p. 117.

<sup>14</sup> OÑA IRIBARREN (*op. cit.*, 1944, p. 99, nº 91) publicó la existencia de un *Canastillo de flores* en la colección de D. Emilio Lozana (óleo sobre tabla, 72 x 60, Fdo.: "J.º Meléndez").

<sup>15</sup> Sobre la pintura en Córdoba véase M<sup>a</sup> A. RAYA RAYA, *Córdoba y su pintura religiosa (s. XIV-XVIII)*, Córdoba, 1986.

de finales de siglo que realmente se pueden considerar solo nombres, pues no conocemos ninguna obra de su mano. Se trata de **Rafael Hidalgo y Vázquez**, nacido en 1783 del que Viñaza dice que “era muy hábil para dibujar a la pluma mesas revueltas”<sup>16</sup>. El otro es **José Pérez Ruano** que debió de nacer a fines del s. XVIII y del que Ramírez de Arellano decía que “eran muy notables las mesas revueltas que hacia, hasta el extremo que los extranjeros las pagaban muy bien”<sup>17</sup>. Como vemos, ambos pintores trabajaron a caballo entre ambos siglos y se dedicaron especialmente a las mesas revueltas, subgénero pictórico que como vimos se introduce en España en el último tercio del siglo.

Para terminar este recorrido sobre el género en Andalucía solo me queda hacer una breve referencia a Granada, cuya situación artística no será muy diferente de lo visto hasta ahora, si bien se puede considerar más empobrecida. Así, no hay ningún artista que conozcamos que se dedicase a la pintura de naturalezas muertas como especialidad. Sin embargo existe un conjunto decorativo que es interesante resaltar. Se trata de la iglesia y el hospital de San Juan de Dios cuyos muros y bóvedas fueron decorados al fresco por **Tomás Ferrer** (Zaragoza, 1702 - Granada, 1764) y Diego Sánchez Sarabia (ppios. s. XVIII- 1779).

Las pinturas parece ser que se realizaron entre 1749 y 1751. En el claustro del hospital, en los muros, aparece representada, entre arquitecturas fingidas, la vida de san Juan de Dios enmarcada por escenas decoradas con animales, frutas y flores. En las escaleras de subida al piso alto se representan grandes jarrones de flores. Sabemos que Sarabia era pintor y diseñador de arquitecturas<sup>18</sup>, por lo que las decoraciones figurativas debieron ser realizadas por Tomás Ferrer. Este pintor de origen zaragozano se formó en Madrid y a fines de los años 20 se trasladó a Granada donde desarrollará toda su labor artística<sup>19</sup>. Desafortunadamente el conjunto pictórico del claustro se encuentra muy dañado y perdido en parte, por lo que es muy difícil juzgar estas obras. Sin embargo, en el interior de la iglesia, recién restaurada, se puede contemplar muy bien la rica

---

<sup>16</sup> CONDE de la VIÑAZA, *Adicciones....*, op. cit., p. 123. Toma la información de un tal González de Guevara.

<sup>17</sup> Información tomada de CAVESTANY (op. cit., 1936-40, p. 100), que además señala que existían pinturas religiosas de su mano en el ayuntamiento y en la iglesia de San Pedro. Según parece murió en 1810.

<sup>18</sup> Según CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, Madrid, 2001 (1ª edición de 1800), t. IV, p. 341, copió las pinturas de la Alhambra, el palacio árabe y el de Carlos V, obras que se conservan en la Academia de San Fernando.

<sup>19</sup> Sobre su vida y obra véase Luis ORANTES LOBÓN, “La obra Granadina del Pintor Tomás Ferrer”, *Cuadernos de Arte de la Univ. de Granada*, XVII, 1985/86, p.287-301.

decoración con guirnaldas de flores y festones de frutas que demuestran un conocimiento de la tradición sevillana de pintura mural que parte de Lucas Valdés y que se mantuvo activa durante la primera mitad de siglo. Esta decoración también debe atribuirse a Tomás Ferrer, quien demuestra una cierta calidad en este tipo de representaciones. Ello le confiere un cierto grado de importancia, especialmente si juzgamos la obra en conjunto, pues se le puede considerar (junto con la Cartuja de la misma ciudad en la que también participó<sup>20</sup>) como uno de los más completos decorados barrocos de Granada. No sabemos si Ferrer llegó a pintar bodegones, pero pensamos que si se dedicó a la pintura de caballete estaría dentro de la tradición de principios de siglo ligada a los modelos del seiscientos.

---

<sup>20</sup> *Ídem.*

### **1. 3. La naturaleza muerta en Cataluña**

Es poco lo que conocemos actualmente, tanto de los artistas como de las obras, sobre la situación del género de la naturaleza muerta en Barcelona en el siglo XVIII. Tras el estudio, ya clásico, de Santiago Alcolea sobre la pintura en Barcelona en el s. XVIII<sup>1</sup>, poco más se ha investigado sobre la pintura barroca barcelonesa y poco, por no decir nada, sobre el bodegón en la escuela catalana. Será necesaria una investigación en profundidad de las antiguas colecciones catalanas para esclarecer la situación del género en esta época. Gracias a algunas noticias documentales y del conocimiento de algunas obras podemos realizar un pequeño esbozo de cómo se desarrolló el género durante la centuria.

Recordemos que durante el s. XVII la escuela barcelonesa no había gozado, ni siquiera, de un estatus dentro del gran auge artístico que disfrutarán algunas otras en la península<sup>2</sup>. Esto se hace extensible al género aquí estudiado, del cual se desconoce casi por completo algún tipo de producción en estas tierras. Durante este siglo la clientela catalana se decantará casi siempre por adquirir estas obras de género en la vecina Valencia que destacará notablemente en la producción de naturalezas muertas durante la centuria, especialmente en la segunda mitad.

La situación artística de Cataluña se mantendrá de este modo hasta la aparición de Antonio Viladomat, que se convertirá en el revitalizador de la escuela catalana. Hasta el inicio de su producción, ya en el cambio de siglo, la situación era de un claro arcaísmo y de una cierta mediocridad. Él se encargará de modernizar y elevar el nivel en todos los géneros incluido el de la naturaleza muerta. Sin embargo, junto a esta destacada personalidad artística en Cataluña, sabemos que existían algunos pintores, ya desde principios del siglo, que dedicarán su arte a la creación de obras de género. Desafortunadamente son solo nombres pues, a excepción del citado Viladomat, solo tenemos noticias documentales de esta producción y desconocemos por completo las obras realizadas por estos pintores.

---

<sup>1</sup> La tesis doctoral de Santiago ALCOLEA I GIL, publicada como "La Pintura en Barcelona durante el s. XVIII", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XIV-XV, 1959-62, es de lejos, el estudio más importante sobre el tema. Otras aproximaciones al estado de la cuestión son la obra de Joan AINAUD de LASARTE, *La Pintura Catalana*, T. II y III, Barcelona, 1991 y de J. F. RAFOLS, *Diccionario de Artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Bilbao, 1981, 5 vols. y finalmente J. R. TRIADÓ, *L'Epoca del Barroc s. XVII-XVIII*, vol. V de la *Historia del'Art Catalá*, Barcelona, 1984.

<sup>2</sup> J. M<sup>a</sup> GUDIOL, S. ALCOLEA, J. E. CIRLOT, *Historia de la Pintura en Cataluña*, Madrid, p. 173-182 para el s. XVII y pp. 183-192 para el s. XVIII.



Entre los que se dedicaron a este tipo de pintura encontramos a principios de siglo algunos artistas ligados a la tradición seiscentista, como **José Loyga** (mediados del s. XVII-1709). Se trata de un pintor de una cierta entidad en la época pues trabajó como retratista para el Archiduque Carlos durante su estancia en Barcelona<sup>3</sup>. Por algunos documentos sabemos que se dedicó a la pintura de bodegones<sup>4</sup>. Entre los bienes que poseía a su muerte se encuentran: “*mitja dotsena de fruyteras de alguns 3 palms de amplaria y 2 de alsada*”, “*3 quadros grans de 9 palms de malaría que son compostos de differents caseras*”, “*4 quadros de floreras de 6 palms de amplaria*”, “*7 quadros de fruyteras [...], 4 de 4 palms de amplaria y los restant 3 llargs y estrets*” y “*6 fruyteretas petites*”<sup>5</sup>. Es probable que todos fuesen obra suya, como el resto de obras inventariadas. Su producción es prácticamente desconocida pero por los documentos descubrimos que se dedicaba más a la decoración y la pintura industrial que a una actividad puramente artística. De las obras que poseía se deduce que su producción responde al gusto del siglo anterior, al que debía pertenecer estilísticamente, pues predominan los cuadros de frutas, cacerías y flores tan de moda en el último tercio del s. XVII.

En la misma línea debía estar el pintor **Juan Grau Carbonell** (mediados XVII-1720), artista de una mayor entidad que Loyga como lo demuestran los documentos que de él conocemos<sup>6</sup>. Por el inventario de sus bienes realizado a su muerte sabemos que había realizado cuadros de género, entre los que se encuentran: “*4 de floreras ab guarnició negra*”, “*dos quadros de cassa grans ab sa guarnició negra*”, “*vuit quadrets etxavats sobre pots, son floreras*” y “*dos floreras pintadas sobre cabritillo ab ses guarnicions de conxa y negra ab son vidre damunt cada florera*”<sup>7</sup>. Se trata, pues, nuevamente de escenas de caza y especialmente pintura de flores, subgéneros solicitados por la clientela de la época. Menos conocido es **Juan Sans** (c.1678-1753), pintor que trabajará durante la primera mitad del siglo XVIII y del que sabemos que también se dedicó a la pintura de género<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> P. VOLTES BOU, *Barcelona durante el gobierno del Archiduque Carlos de Austria (1705-1714)*, I, 1963, p. 99.

<sup>4</sup> Sobre la vida de este pintor ver ALCOLEA, *op. cit.*, 1961-62, vol. XV, p. 103-107.

<sup>5</sup> ALCOLEA, *op. cit.*, 1959-60, vol. XIV, *op. cit.*, doc. X, p. 225-233.

<sup>6</sup> Las noticias sobre su vida se encuentran en ALCOLEA, *op. cit.*, 1961-62, vol. XV, p. 85-88.

<sup>7</sup> ALCOLEA, *op. cit.*, 1959-60, vol. XIV, p. 234-236, doc. XI.

<sup>8</sup> En el inventario de Ana María Sans, esposa del pintor Juan Sans, en 1766 se encontraban “*dos floreras pintadas sobre fusta*” y “*dos ovalls de papé pintat amb flors a cada un*” (ALCOLEA, *op. cit.*, 1959-60, vol. XIV, p. 254-255, doc. XVII).

De todos estos artistas de la primera mitad de siglo el más destacado, sin duda alguna, es **Antonio Viladomat**, no solo por ser el único del que poseemos obras sino por su calidad, que está muy por encima del conjunto de los pintores que en esos años trabajaban en Barcelona. Aceptado por la crítica como el gran maestro del barroco catalán, llegó incluso a considerársele durante el s. XIX como uno de los mejores ejemplos de la idiosincrasia catalana, regenerador de la pintura catalana e iniciador de su recuperación. Esta visión del artista catalán perdurará durante bastantes años hasta que se produzcan nuevos estudios críticos que ayuden a situarle en el panorama internacional e histórico, si bien nunca se perderá la idea de que fue el mejor representante de la pintura catalana del setecientos<sup>9</sup>. Su fortuna crítica, sin embargo, no está unida solo a la historiografía catalana sino que desde antiguo su obra fue estimada y elogiada. Ceán Bermúdez llegará a declararle como “el mejor pintor de España de su tiempo”<sup>10</sup>. Este juicio estaba basado en la anécdota narrada por Ponz según la cual su amigo Mengs, durante su estancia en Barcelona, visitó el convento de San Francisco donde vio las pinturas del pintor y comentó que “seguramente en tiempos de Viladomat no había habido pintor de tanta habilidad”<sup>11</sup>.

Lo cierto es que será, sin lugar a dudas, el pintor más destacado de la primera mitad del siglo XVIII, debido a la elevada producción de obras y a la calidad, muy superior a las de sus coetáneas, de algunas de ellas. Estas se centrarán especialmente en

---

<sup>9</sup> La importancia dada a este pintor por parte de la historiografía catalana hizo que fuese el primer pintor con una monografía, escrita por J. FONTANALS del CASTILLO, *Antonio Viladomat. El artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII. Su época, su vida, sus obras y sus discípulos*, Barcelona, 1877, en la que recrea su vida casi como un artista mítico, poseedor de todas las características y bondades catalanas. La siguiente aproximación a su obra estará a cargo de Raimon CASELLAS, “Orígens del renaixement barceloní”, *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, 1907, p. 43-75, en la que aprovecha la figura, casi mítica, del artista para forjar en ella el inicio de la historia del arte catalán que se desarrollará en el s. XIX. Los primeros estudios críticos de la figura del pintor serán los de Feliú ELÍAS, *Antoni Viladomat: la vida, l’obra, l’epoca de l’artista*, (manuscrito perdido), conocido por referencias, y el más moderno y crítico de Rafael BENET, *Antonio Viladomat. La figura y el arte del pintor barcelonés*, Barcelona, 1947. Aproximaciones más modernas a la obra de pintor será el artículo de Santiago ALCOLEA i GIL, “La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XIV, 1959-60; vol. XV, 1961-62. El estudio más moderno, con juicios críticos sobre el pintor y su obra, que es relacionada con el mundo italiano es el artículo de de J. BOSCH, “Pintura del segle XVIII a la seu de Girona. D’Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana”, *Estudi General. Girona revisitada*, 10, 1990, p. 141-166. Compendio de todos los estudios antecedentes será la exposición monográfica que se le realizó en Mataró en 1990 de la que se realizó un catálogo a cargo de S. ALCOLEA i GIL, *Viladomat*, Mataró, 1990. Un análisis sobre la fortuna crítica del pintor se puede ver en Francesc QUILLÉZ, “La fortuna crítica del pintor Antoni Viladomat: la coniguració d’un mite artístic”, *Bulletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, vol. I, nº 1, 1993, p. 215-226.

<sup>10</sup> J. A. CEAN BERMUDEZ, *Diccionario histórico de los más...*, 2001, t. V, p. 236.

<sup>11</sup> A. PONZ, *Viaje de España*, Madrid, 1947, p. 1047. La anécdota parece ser inventada para la mayor gloria de Viladomat pues según parece fue narrada por Joseph Farriols en un discurso en la Llotja en 1803 (F. QUILLÉZ, *op. cit.*, 1993, p. 215, nota 3).

temas religiosos si bien sabemos que posiblemente realizó algún retrato. Pero lo que realmente nos interesa es su producción de bodegones; aunque escasos de gran importancia por tratarse de lo poco que se conoce de este género en el mundo catalán.

Antes de analizar su producción de pintura de género debemos hacer un pequeño repaso de su vida. El pintor nace en Barcelona en abril de 1678, hijo de Salvador y Francisca Manalt. Su padre era dorador y poseía su propio taller. Pierde a su padre siendo aún niño, por lo que poco debió aprender con él sobre el arte de la pintura. Sí recibirá las enseñanzas en el taller de Pascual Bailón Savalt donde entra a los once años. No debía estar muy contento con su formación cuando a los quince años se cambia al taller de Bautista Perramont. A los 24 años consigue el título de maestro. Tras la llegada del Archiduque Carlos a Barcelona durante la guerra de Sucesión se sabe que colaboró con los pintores italianos que vinieron con el aspirante austriaco al cetro hispánico, especialmente en la realización de decoraciones para las fiestas que se celebraban. Estos pintores italianos eran Ferdinando Galli, *il Bibiena*, especialista en cuadraturas y, el más interesante para nosotros, Andrea Vaccaro (h.1668-?), pintor napolitano, posiblemente hijo de Nicola Vaccaro<sup>12</sup>. De la producción que realizó en España solo conocemos retratos pero si de verdad se trata del hijo de Nicola debía conocer bien la pintura de género pues su padre colaboró con especialistas como Aniello Ascione. Buena prueba de ello es la serie de cuatro lienzos *Frutti e Satiri* del Museo Correale de Sorrento<sup>13</sup>, en las que Nicola realizó las figuras. Sin duda la obra de Andrea influyó en el arte de Viladomat al traer en sus pinceles el bagaje de toda la escuela bodegonística Napolitana, centrada en el uso de la luz para la creación de un realismo pictórico. Sabemos que el catalán colaboró con ellos hasta el retorno de estos a Italia con el Archiduque al finalizar la guerra en 1714. Además de estos pintores con el Archiduque, gran amante de las artes, llegó toda una pléyade de artistas de toda índole que convirtieron a Barcelona en una de las ciudades de Europa más activas culturalmente. Especialmente importante en su séquito fue la presencia de napolitanos tales como el barón de Astorga y Giuseppe Persile, famosos compositores de óperas, o el poeta Bernardino Maddali, autor de casi todas las obras de teatro. Sin duda este elenco de personajes, todos ellos

---

<sup>12</sup> Sobre la vida de este artista son fundamentales los datos aportados por Alcolea (*op. cit.*, 1961-62, vol. XV, p. 189). Sobre su obra en España véase J. URREA (1977, p. 234-235), que apunta la posibilidad de que fuese hijo del escultor Lorenzo Vaccaro.

<sup>13</sup> Inv. 3002, *Frutti e Satiri*, o/l, 100 x 127 cm.; Inv. 3003, *Frutti e Satiri* 100 x 126 cm.; Inv. 2998, *Frutti e Satiri*, 99 x 125 cm.; Inv. 2999, *Fiori e Satiri* 100 x 126 cm. (Cariello RUBINA, *Il Museo Correale a Sorrento. Catálogo*, 1996).

dentro de la vanguardia artística napolitana, conocerían perfectamente la escuela pictórica napolitana y en especial la de bodegones, por lo que no sería extraño que también influyeran de una manera indirecta en la actividad pictórica barcelonesa<sup>14</sup>.

En 1720 se casa con Eulalia Esmandia, hija de un acomodado sastre barcelonés. Con ella tendrá varios hijos de los que solo sobrevivirá José Viladomat Esmandia que será pintor y heredero, con menor maestría, del arte de su padre. Más adelante hablaremos sobre su obra. Es en estos años cuando se produce la madurez artística de Viladomat y alcanza una mayor calidad en sus obras que, debido a los numerosos encargos, serán abundantes. Desafortunadamente en 1738, afectado por un terrible temblor de manos, debe dejar de pintar. Se hará cargo del taller, entonces muy activo, su hijo. Finalmente el 22 de enero de 1755 fallecía el pintor.

Antes de ocuparnos de su producción puramente bodegonística debemos destacar como, en las pinturas de grandes composiciones, aparecen acentuados los objetos cotidianos, dotados de una fuerte individualidad, propia de un artista interesado por la producción de bodegones. Tal es el caso de la pintura *La Comida en el Convento de Santa María de los Ángeles*, (Museo Nacional de Arte de Cataluña) de la serie de la vida de San Francisco de Asís para el convento de San Francisco de Barcelona. Sobre la mesa se disponen los objetos típicos de una comida representados con un gran naturalismo y con un interés por valorarlos individualmente, lo mismo sucede con los objetos colocados sobre una mesa que están realizados con una maestría típica de un especialista en el género que le permite representar las calidades. Otro buen ejemplo sería el *Nacimiento de San Francisco de Asís* (Museo Nacional de Arte de Cataluña) de la misma serie. En la escena destaca el pequeño bodegón que aparece en la parte inferior de la estancia: en él aparecen representados algunos objetos de una manera magistral, especialmente la taza y el plato que nos recuerdan los modelos de un Zurbarán. En una colección particular de Barcelona tenemos la *Muerte de San Francisco y San Francisco y el ángel*<sup>15</sup>, en ambos aparece una estantería con libros folio y tintero, representado con una cierta calidad, lo que demuestra que también era un especialista en este tipo de objetos

Lejos de estas obras religiosas Viladomat, como hombre de su tiempo se dedicó a la realización de escenas de género como lo demuestra *La Lección de Música*

---

<sup>14</sup> VOLTES BOU, *op. cit.*, 1963, p. 97-101.

<sup>15</sup> Cat. Exp. *Viladomat*, 1990, p. 155, nº 2 y p. 159, nº 3. 62 x 77 y 63 x 77, respectivamente.

(Chicago, antes col. C. Deering). En ella, las flores, representadas en primer plano adquieren un protagonismo principal. Como veremos más adelante se desconoce la producción del pintor como especialista en flores por lo que esta obra es una muestra de que no era ajeno al modo de representarlas. Otro buen ejemplo de este tipo de representaciones es la *Cacería*<sup>16</sup>, obra que casi podría considerarse como un bodegón. En ella, un cazador con su perro al lado nos muestra el éxito de su trabajo: varias perdices y un conejo, detrás una escena de paisaje con un cazador y sus perros. El punto de partida del artista está claramente ligado al mundo flamenco pero tamizado por la pintura de género italiana, como lo demuestra el tipo de luz naturalista. Desafortunadamente no podemos juzgar su valor artístico pues la foto es de muy mala calidad pero la caza muerta está en una íntima relación con los bodegones del artista.

Otro tipo de obras que serán típicas de su producción serán los bodegones con fondos de paisaje. Esta clase de obras debió ser frecuente en su producción, como lo demuestra que entre los bienes del hijo del pintor, José Viladomat, se encontraban obras de este tipo: “*set pahissos iguals de volateria*”<sup>17</sup>. Una de las pocas muestras de este tipo de obras sería el *Bodegón de pescados y paisaje marítimo* (col. Ferrater, Barcelona)<sup>18</sup>. En esta obra se descubre una deuda con los modelos napolitanos, tan gratos al artista, no solo en cuanto a la composición de paisaje y bodegón sino también en cuanto a la manera de colocar los peces que coinciden en cuanto a concepto con lo realizado por los Recco alguna de cuyas obras posiblemente conocía<sup>19</sup>.

Sin embargo de toda la producción de Viladomat lo que realmente nos interesan son sus auténticos bodegones. Son pocas, desafortunadamente, las pinturas de este género que conocemos del artista y se limitan, prácticamente, a las tres obras que se encuentran en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Nos referimos a *Bodegón de Pavo muerto* (nº inv. 24278, 65 x 101), *Bodegón de caza* (nº inv. 24276, 66 x 101) y *Bodegón de verdura y peces* (nº inv. 11632, 66 x 102)<sup>20</sup>. Por su originalidad y casi

---

<sup>16</sup> *Op. cit.*, 1990, p. 134, il. 50. La obra se encuentra en paradero desconocido y solo se conoce por una foto del Archivo Serra.

<sup>17</sup> ALCOLEA, *op. cit.*, 1961-62, vol. XV, p. 268, doc. XX.

<sup>18</sup> Este cuadro tiene una clara similitud con el que aparece inventariado como de Viladomat entre las obras de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona: “nº 149. Bodegón. A la orilla del mar peces revueltos de varios colores. Hombres pescando.” (ALCOLEA, *op. cit.*, 1990, p. 292, il. 55).

<sup>19</sup> Recordemos la cantidad de obras de Giuseppe Recco que se encuentran en España, además de las de sus hijos Elena y Nicolo María Recco.

<sup>20</sup> Según Fontanals, las obras procedían de la familia del pintor Claudio Lorenzale, director de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Estas estaban en la casa Vedrema de Mataró y fueron adquiridas directamente al propio Antonio Viladomat (ALCOLEA, *op. cit.*, 1959-60, p. 296, nº 183-185). Pasaron al

excepcionalidad dentro de la pintura barcelonesa, estas obras han gozado siempre de un gran valor para la crítica e historia del arte. Casi todos los historiadores coinciden al ver en ellos una clara influencia de la pintura de género napolitana del siglo anterior<sup>21</sup>. Esta influencia se descubre en el uso de la luz naturalista del mundo napolitano que, como ya indicamos más arriba, el artista debió conocer por la pintura exportada a España pero también por la llegada, con el Archiduque Carlos, de Andrea Vaccaro con el que probablemente colaboró. Pero debemos realizar algunas matizaciones. En primer lugar, a pesar de que la escuela barcelonesa en el siglo XVIII podemos considerarla en la periferia de la creación artística, curiosamente la época en la que trabaja Viladomat coincide con el neo-naturalismo, representado en Nápoles por Tomaso Realfonso y Giacomo Nani en la pintura de naturaleza muerta<sup>22</sup>. Por otra parte, cabe la posibilidad de que tanto la temática con interiores de cocina como el uso de una luz naturalista supongan un arcaísmo de Viladomat, sin embargo, la manera de componer de delante a atrás coincide con la manera de hacer de los años veinte del siglo dieciocho en Nápoles.

Del mismo modo, se ha querido ver en estas obras un dramatismo (especialmente en el pavo muerto) que sería un antecedente de lo que más tarde hará Goya<sup>23</sup>. No creo que el pintor aragonés conociese esta obra en concreto y posiblemente tampoco hubiese visto la obra del barcelonés. Lo que sí es cierto es que ambos parten de la pintura del s. XVII y llegarán a escenas de una gran dureza realista potenciada por el uso de la luz, naturalista en el caso de Viladomat, dramática en el de Goya.

---

museo tras la exposición de Barcelona de 1902 (PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura Española de Bodegones y Floreros*, 1983, p. 154). En la colección Galofre de Barcelona existen copias de estos bodegones que, como ya indicó Pérez Sánchez, son de menor calidad y debieron ser realizadas posiblemente durante el s. XIX (PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983, p. 154-155). Ya Fontanals indicó la existencia de copias de estos bodegones en otras colecciones como la de Francisco Bosch y Pazzi: *Bodegón y pavo* (ALCOLEA, *op. cit.*, 1959-60, n° 191). Del mismo bodegón había otra copia en la colección de Leopoldo Boada (ALCOLEA, *op. cit.*, 1959-61, p. 298, n° 204). En este caso, a pesar de ser una copia, parece ser que el dueño era heredero directo de Antonio Viladomat por lo que quizá fuese original del artista. En la misma colección se encontraba un cuadro de *Aves Vivas* (gallina negra con polluelos, un pavo) (ALCOLEA, *op. cit.*, 1959-60, p. 298, n° 204).

<sup>21</sup> No solo en la temática de interiores de cocinas sino en el uso de la luz. En ello insisten A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (Madrid, *op. cit.*, 1983, p. 220; Paris, *op. cit.*, 1987, p. 176) y J. J. LUNA (Dallas, *op. cit.*, 1985, p. 28).

<sup>22</sup> F. BOLOGNA, "Ancora di gaspare Traversi nell'illuminismo e gli scambi artistici fra Napoli e la Spagna alla ripresa "naturalistica" del XVIII secolo", *I Borbone di Napoli e I Borbone di Spagna*, V. II, 1985, Nápoles [Actas de la Convenzione Internazionali de 1981, 4 -7 de abril], p. 273-349). En colecciones privadas barcelonesas encontramos, curiosamente, obras de ambos artistas. Pudieron ser conocidos por la presencia de Andrea Vaccaro en España o por la llegada de artistas con el archiduque. En el Museo Nacional de Arte de Cataluña se conservan dos de Tomaso Realfonzo: *Naturaleza Muerta de frutas y papagayo*, o/l, (inv. 22975. Adquirido en 1934, legado Francesc Fabregas); *Naturaleza Muerta de frutas y ardilla*, o/l, (inv. 22972. Misma procedencia).

<sup>23</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1987, p. 176.

Además no pensamos que estas tres obras estén relacionadas con una serie dedicada a los elementos, representando el aire, el agua y la tierra<sup>24</sup> pues, como vemos, los animales y objetos están mezclados lo que convierte esta teoría en algo indefendible. En su lugar, parece más plausible considerarla una representación de diversos alimentos agrupados por su origen: los provenientes de la caza, de una granja y del río o del mar, junto a otros alimentos con que acompañarlos.

Hace pocos años apareció en el mercado anticuario madrileño una obra atribuida a Viladomat. Nos referimos a *Bodegón de cocina*<sup>25</sup>. Parece tratarse de una obra del pintor pues tanto la temática como la manera de componer están íntimamente relacionadas con la de los cuadros del museo barcelonés. Incluso los motivos y disposición de los objetos son parecidos. A pesar de ello la calidad en el uso de la luz se muestra un tanto inferior a los ya señalados. Aparte de estas obras pocas más naturalezas muertas se conocen de su mano.

El profesor Luna atribuyó con algunas reservas a Viladomat un *Bodegón* del Museo de Düsseldorf<sup>26</sup> que se exhibía como obra de Meléndez. Acertaba respecto a la equivocada autoría del magnífico pintor napolitano pero, a pesar de coincidir la temática con lo que suele aparecer en los cuadros del catalán, la precisión en el dibujo y la calidad de la pincelada nos hace dudar de la autoría de Viladomat.

Un aspecto de gran interés dentro de su producción de género será la representación pictórica de las estaciones del año. Tema de gran éxito desde el siglo anterior pero que en el siglo XVIII tendrá un extraordinario desarrollo. Una magnífica muestra de ello es la serie que se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y que representan *La Primavera, El Verano, El Otoño y El Invierno*<sup>27</sup>. Todos ellos representan temas populares que tienen una clara influencia del mundo flamenco y holandés si bien demuestran, en cierto modo, la modernidad del artista pues algunos como *El Verano* están en relación con las *vedutte* italianas posiblemente conocidas por

---

<sup>24</sup> A. LABORDA, M. VILLANUEVA, "Renaixement. Barroc", *L'epoca dels genis*, Girona-Barcelona, 1988, p. 247-250.

<sup>25</sup> Subastas Finarte, 26 de octubre de 2000, lote 36, (o/l, 82 x 105). Es difícil precisar con convencimiento la autoría del pintor catalán pues solo he visto la pintura en fotografía. Sí parece cercana a la manera de hacer del pintor.

<sup>26</sup> J. J. LUNA, "Miscelánea sobre bodegones de Meléndez a Goya", *Goya*, 1984, n° 183, p. 154, fig. 3.

<sup>27</sup> Los lienzos formaban parte de la colección de Claudio Lorenzale (ALCOLEA, *op. cit.*, p. 296, n° 186-189) y que fueron donadas al museo en 1918 por la viuda de Ramir Lorenzale, heredero de la colección. Existe un estudio estilístico e iconográfico: I. JULIAN, "El tema de las cuatro estaciones en la pintura española del s. XVIII con especial referencia a Antonio Viladomat", *I Congreso Internacional Pintura Española del s. XVIII*, 1998, p. 185-198.

medio de los Bibiena, que eran magníficos escenógrafos, o por grabados. Pero, sin duda, la obra más interesante para este estudio es la representación de *La Primavera*. En ella aparecen unos jardines de gusto francés, seguramente sacados de alguna estampa, con una escena galante en la izquierda típica del mundo dieciochesco. En primer plano aparece un plinto de piedra con un jarrón lleno de flores y algunas más caídas sobre la piedra. Por los inventarios sabemos que Viladomat también realizó pinturas de flores pero desafortunadamente no conocemos ninguna de ellas<sup>28</sup>. Por lo tanto esta obra se convierte en el único ejemplo de su modo de realizar este tipo de obras. En ella vemos que estaba al corriente de lo que se realizaba en el mundo madrileño y europeo. La composición goza del barroquismo típico de este momento y su factura, ligera y luminosa, demuestra, al igual que en sus bodegones, un conocimiento del natural. Sería muy interesante poder encontrar alguna pintura de flores de Viladomat pues podríamos descubrir en él a un fiel seguidor de la escuela barroca de origen italiano y a un antecedente claro de la pintura de flores barcelonesa que tendrá un fuerte auge a fines de siglo y, ya en el s. XIX, un importante desarrollo.

Poco más se sabe de la labor del artista como pintor de género. Hay referencias de la existencia de obras suyas en algunas colecciones pero, hasta la fecha, se desconoce su paradero<sup>29</sup>. Tal vez una investigación más profunda en las colecciones privadas barcelonesas arroje nueva luz sobre su labor como bodegonista y pintor de flores.

Afortunadamente, tras la muerte de Viladomat no desaparecerá el género en Barcelona. Posiblemente su hijo y discípulo **Antonio Viladomat y Esmandia** (1722-1786) también realizase obras de este tipo. No sabemos si las obras que aparecen en su inventario, señaladas más arriba, serían de su mano o de la de su padre. Alcolea, como vimos más arriba, las consideraba casi con toda seguridad de mano de su padre por lo que las mantenemos como tales. No conocemos ninguna obra de su mano pero posiblemente muchas obras de peor calidad atribuidas a Viladomat padre suyas. Ya

---

<sup>28</sup> Entre los bienes que poseía su hijo José Viladomat aparecen unas obras muy parecidas a esta: “quatre pahissos iguals de flors” (ALCOLEA, *op. cit.*, 1961-62, doc. XX, p. 268). Más interesantes nos parecen los dos grandiosos floreros que se encontraban en el Hospital de la Santa Cruz, en la casa Alegre de Gracia y que se destruyeron junto con el hospital. Recordemos la ya citada, *La Lección de Música* (Chicago, antes colección C. Deering).

<sup>29</sup> Sin lugar a dudas el grupo de obras más interesante es el que se encontraba en el Museo de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Esas pinturas son: *Bodegón de pesca*, *Bodegón de caza*, *Bodegón de verduras*, *Bodegón de cocina*, *Servicio de chocolate* (ALCOLEA, *op. cit.*, 1959-60, p. 292, nº 146-148, 150-151). En la colección de Fontanals del Castillo se encontraba un *Bodegón de aves* calificado por el propietario como “Precioso y magistral” (ALCOLEA, *op. cit.*, 1959-60, p. 303, nº 229).



desde antiguo se señaló “lo lejos que estuvo de llegar al mérito de su padre”<sup>30</sup>, por lo que no sería extraño que se limitase a imitar, con menor éxito, lo creado por Antonio. Respecto a su producción de obras de género, sabemos que en 1769 envió a la Academia de San Fernando, con la intención de que se le concediese el título de Académico de Mérito, una pintura que representaba los cuatro elementos junto con otra de la sibila Eritrea, lo que no se le concedió pues los académicos de San Fernando consideraron que los cuadros “no tienen mérito alguno ni aún prometen la menor esperanza de que su autor la adquiera”<sup>31</sup>, palabras muy significativas de la mediocridad del pintor.

Sin embargo, no es en José Viladomat en quien debemos depositar las esperanzas de que lo conseguido por Antonio Viladomat se continúe. Es otro artista el que recogerá lo creado por el pintor y se convertirá en su heredero artístico en la pintura de bodegones. Nos referimos al hasta ahora casi desconocido **Félix Cabanyes** (c. 1690-después de 1748)<sup>32</sup>, hijo del dorador José Cabanyes. Este artista había sido discípulo de Antonio Viladomat antes de 1721 y con él aprendió a pintar y dibujar<sup>33</sup>. Poco más sabemos de su vida y hasta ahora desconocíamos por completo su obra. Sin embargo, gracias a la aparición de dos bodegones en el mercado madrileño hace unos años, se puede decir que hemos descubierto a uno de los pintores de género más interesantes en la España de mediados del s. XVIII. Se trata de las obras *Bodegón de aves de caza y cesta con melocotones e higos* y *Bodegón con conejo, faisán y fruta*<sup>34</sup>. Ambas aparecen firmadas de igual manera: “F. Cabanes pinxit 1748”<sup>35</sup>.

En la primera pintura se observa la deuda con su maestro Viladomat, no solo en la temática sino en la forma de componer al colocar los objetos sobre una mesa en el interior de una cocina de una manera muy parecida a los bodegones del Museo Nacional de Arte de Cataluña. Lo mismo sucede con la luz que, sin ser tan naturalista como en su maestro, sí que demuestra la influencia de éste. Sin embargo, Cabanyes demuestra una tendencia a simplificar la composición al representar menos objetos y colocarlos casi en

---

<sup>30</sup> J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario....*, 2001, T. V, p. 241-242.

<sup>31</sup> AABASF, doc. 174-1/5.

<sup>32</sup> ALCOLEA, *op. cit.*, 1961-62, vol. XV, p. 40; J. F. RAFOLS, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, Barcelona, 1951, p. 191

<sup>33</sup> ALCOLEA, *op. cit.*, 1959-60, vol. XIV, p. 342.

<sup>34</sup> Las obras formaban una pareja (o/l, 62 x 75). *Subastas La Habana*, 8 de junio de 2000, lotes nº 1136-7. Desafortunadamente se separaron tras la venta y hoy en día se encuentran en el mercado anticuario madrileño.

<sup>35</sup> Esta fecha nos hace suponer que serían obras de su última etapa pues si, como Alcolea dice, se casa en 1712 (*op. cit.*), en 1748 debía tener más de cincuenta años.

el mismo plano sin el gusto escenográfico que se observa en Viladomat. De igual manera, el pintor demuestra un dibujo más preciso y duro característico ya de el s. XVIII.

En el otro bodegón observamos una peculiaridad en cuanto a la influencia pues tanto la composición como los objetos representados nos recuerdan más a la escuela valenciana del s. XVII, especialmente a Tomás Yepes<sup>36</sup>. Vemos como el frutero de porcelana azul y blanca, así como los melocotones representados en él, son un claro ejemplo de que Cabanyes conocía la obra del valenciano. Así mismo, el colocar los objetos sobre el suelo y colgar los animales cazados es muy parecido a la manera de componer de Yepes y ya en el mismo siglo de Félix Lorente.

Las dos pinturas son un claro ejemplo de la calidad de este pintor, especialmente en el uso de la luz y en la representación de las calidades. Sin duda estamos ante uno de los pintores de género más interesantes del s. XVIII pues recordemos que su labor abarca el segundo tercio del siglo y sirve de punto de unión entre el bodegón barroco y el neoclásico.

En la misma línea que Feliú Cabanyes debía de estar el pintor **Manuel Arrau y Bartra** (activo entre 1742 –1782) del que sabemos que también se dedicó a la pintura de animales y de bodegones, aunque desconocemos la existencia de alguna obra de su mano<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Sobre el pintor valenciano del s. XVII es fundamental el catálogo de la exposición *Thomas Yepes*, Valencia, 1995, a cargo de A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y B. NAVARRETE PRIETO.

<sup>37</sup> En el inventario del pintor Manuel Arrau, realizado en 1782, se encontraban “*sis pahissos sobre cartro de diferentes especies de animal*”, posiblemente pintados por el propio artista y que fueron vendidos en subasta pública a Joseph Ribas. En esa misma subasta se vendieron “*sis pahissos de cosas comestibles*” a Pere Parga (ALCOLEA, *op. cit.*, 1961-62, vol. XV, p. 261, 264-265, doc. XIX). Para las noticias de su vida ver ALCOLEA, *op. cit.*, 1961-62, vol. XV, p. 22-24.



#### **1. 4. La naturaleza muerta en Mallorca**

Sin duda uno de las escuelas españolas más difíciles de investigar en el campo de la naturaleza muerta sea la mallorquina. Sin una importancia destacada, y con una valoración de escuela puramente provincial, es numerosísima la producción de naturalezas muertas que circulan por el mercado anticuario atribuidas a la escuela mallorquina y que se suelen fechar en el s. XVIII. En todas ellas se descubre una fuerte influencia de la Escuela valenciana<sup>1</sup>. A pesar de ello, hasta ahora no se ha realizado un estudio serio y sistemático sobre la situación del género en la isla que permita conocer mejor un producción que, sin ser de una notable calidad, sí debió gozar de una cierta importancia al ver la cantidad de obras que se conservan<sup>2</sup>.

Una de las causas de la dificultad de su estudio es el desconocimiento, casi absoluto, de los artistas que se dedicaron a este género. Cavestany señaló la existencia de algunos pintores que en algún momento realizaron pinturas de flores y frutas pero que, por desgracia, hoy en día son solo nombres. Un claro ejemplo es **José Dardarón**, del quien desconocemos casi todo y que no es más que un fantasma en la bibliografía artística<sup>3</sup>. Sin embargo, a fines del s. XVII aparecerá un pintor que elevará el nivel de la pintura mallorquina durante el siglo siguiente; nos referimos a **Guillermo Mesquida**.

Mesquida es una figura capital en la pintura mallorquina de fines del s. XVII y la primera mitad del s. XVIII al convertirse en el pintor más famoso del barroco balear y dominador absoluto del panorama artístico. Según parece, fue un excelente pintor de naturalezas muertas, si bien desafortunadamente no conservamos hoy en día ni una sola de ellas que podamos atribuirle con absoluta certeza, y únicamente tenemos noticias indirectas para hacernos una idea de cómo debían ser sus obras.

---

<sup>1</sup> Solo es necesario echar un vistazo a los catálogos de subastas españolas para descubrir un amplísimo número de naturalezas muertas atribuidas a la escuela mallorquina.

<sup>2</sup> La más importante aportación al tema fue el catálogo de la exposición *Natura en repòs. La natura morta a Mallorca. Segles XVII-XVIII*, Palma, 1994. Esta exposición, así como el catálogo, son un magnífico ejemplo del escaso camino recorrido hasta ahora en el estudio de la naturaleza muerta mallorquina. La mayoría de las obras expuestas son anónimas y algunas de ellas con atribuciones un tanto peregrinas.

<sup>3</sup> J. CAVESTANY, *Floreros y Bodegones en la Pintura Española*, Madrid, 1936-40, p. 95. Toma la noticia del conde de la VIÑAZA (*Adicciones...*, II, p. 146) que le cita como un excelente pintor al fresco activo a principios del siglo XVII. Señala como obra suya la decoración de la casa del marqués de Vivot, en Palma, donde realizó unas guirnaldas de flores.

El pintor<sup>4</sup> nace en Palma de Mallorca el 3 de abril de 1625. Su padre, como toda su familia paterna, fue mercader. La familia de su madre se dedicó a la medicina. Esto nos hace suponer que gozaba de una posición acomodada, por lo que nos sorprende su decisión de dedicarse a la pintura.

El aprendizaje en sus primeros años no está claro. Muntaner Bujara apunta la posibilidad de que tal vez aprendiese los rudimentos del dibujo con el platero Corneli Bolcol (natural de Brabante, muerto en 1696), que regentaba un taller propiedad de los Mesquida<sup>5</sup>. Sin lugar a dudas la intención de Mesquida de dedicarse a la pintura fue firme pues decidió marcharse a Roma “*a estudiar la pintura debajo la escuela de Carlo Maratti i Benedetto Luti*”<sup>6</sup>. La elección de estos dos pintores como maestros es bastante comprensible pues se trataba de los artistas más importantes de Roma y compartían con Luca Giordano la hegemonía artística en Italia<sup>7</sup>.

Según todos los biógrafos de Mesquida, éste gozó de una gran amistad con Carlos Marata y, quizás exagerando, dicen que se convirtió en uno de sus discípulos más aventajados del que se consideraba como el artista más famoso de Roma en el periodo que va de fines del s. XVII al primer cuarto del s. XVIII. Su figura resulta fundamental para entender la evolución de la pintura en el s. XVIII pues se erige en el defensor de la opción clasicista en la pintura frente al barroquismo de Giordano o Sabastián Ricci. Sin embargo lo que más nos interesa del romano es la gran influencia que tuvo en el desarrollo de la naturaleza muerta a fines del s. XVII, ya que colaborará constantemente con especialistas de este género con los que creó numerosas composiciones en las que él pintaba las figuras a las que se acompañaba de diversos objetos típicos del bodegón barroco (flores, frutas, peces, animales, etc.)<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> Existe una tesis de licenciatura inédita realizada por SUREDA TRUJILLO, *La Obra de Guillermo Mesquida a Mallorca*, Universidad de Barcelona, 1972, que no he logrado localizar en la que hay una gran cantidad de obras documentadas. Estudios posteriores son los de Juan J. TOUS, *Guillem Mesquida*, Palma de Mallorca, 1982 y el más reciente y completo catálogo de la exposición *Guillem Mesquida (1675-1747)*, Palma, 1999, a cargo de CARBONELL BUADES.

<sup>5</sup> CARBONELL BUADES, *op. cit.*, 1999, p. 19.

<sup>6</sup> *Ídem*, p. 20. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, 1800, t. III, p. 140.

<sup>7</sup> Ambos artistas eran los grandes dominadores de la escuela romana a fines del s. XVII. Sobre Marata véase la biografía de G. P. BELLORI, *Vita di Carlo Maratti Pittore*, Roma, 1732. Benedetto Luti será un fiel discípulo de Maratta y continuador de la obra de este.

<sup>8</sup> Sobre este tipo de producción y las relaciones de Marata con los pintores de género romanos véase F. ZERI y F. PORZIO, *La Natura Morta in Italia*, Milano, 1989, T. II, “La Natura Morta Postcaravaggescas a Roma”, p. 728-745.

Conocemos muy bien qué obras realizó Mesquida en sus años romanos pues escribió un libro en el que apuntaba todos los cuadros que pintaba<sup>9</sup>. En su relación abundan las naturalezas muertas, junto con retratos y copias de las pinturas de sus maestros. Estas naturalezas muertas son casi todas de pequeño tamaño y en ellas representa frutas, animales y flores. Ninguna de las obras señaladas en la relación parece indicar que colaborase con Carlo Maratta o Benedetto Luti pero si aparece una copia de la Flora de Marata<sup>10</sup>, composición que el artista italiano realizó en varias ocasiones con la colaboración de diversos especialistas en flores<sup>11</sup>. También sabemos que alguna de estas obras la pintó para Benedetto Luti, como un cuadro de flores que seguramente se trataba de un regalo pues no aparece el precio<sup>12</sup>. Respecto al valor económico de estas obras debemos destacar que, a pesar de ser pinturas por las que no cobraba demasiado, sí se encuentran entre las más caras de su producción.

Así pues nos encontramos con un Guillermo Mesquida que trabajaba en el taller más importante de Roma en ese momento, lo que le permitía el contacto con la vanguardia artística de la época. Esto nos hace pensar que sus naturalezas muertas se encontraban dentro del gusto imperante en esa época. Así, en la pintura de frutas debió dejarse influir por Abraham Brueghel (1631-1697)<sup>13</sup>. Para la pintura de animales, sin duda debió conocer la obra del más famoso pintor de este género en Roma, Joannes Hermans (h. 1630-1665), más conocido como *Monsu Aurora* (h. 1630 - después de 1665)<sup>14</sup>, o al también flamenco David de Coninck (h. 1636 - doc. 1701) que hasta 1699 se encontraba en Roma<sup>15</sup>. En las flores seguramente conoció la obra de Karel van Vogelaer (1653 - 1695)<sup>16</sup> pero especialmente tuvo que conocer a Franz Werner Tamm (Hamburgo, 1658 - 1724), íntimo colaborador de Marata y que tal vez influyese en el ánimo de Mesquida y le convenciese para que viajara a Venecia y a Alemania, recorrido

---

<sup>9</sup> El manuscrito se ha perdido pero fue transcrito por Bonaventura Serra. Después se ha editado en más ocasiones. Nosotros usamos la publicada por CARBONELL BUADES, *op. cit.*, 1999, doc 14, p. 232 y ss.

<sup>10</sup> CARBONELL BUADES, *op. cit.*, 1999, Palma, p. 234.

<sup>11</sup> Recordemos como este artista colaboró con especialistas en el género como Cristian Berenzt, Franz Werner Tamm o Abraham Brueghel (véase el catálogo de la exposición *Natura morta italiana. Tra Cinquecento e Settecento*, Milano, 2002, nota 5).

<sup>12</sup> CARBONELL BUADES, *op. cit.*, 1999, Palma, p. 24, interpreta erróneamente que esta obra era de mano de Benedetto Luti, algo que es difícil de suponer al tratarse de un elenco de obras realizadas por el propio Mesquida y no de obras que poseía.

<sup>13</sup> A pesar de encontrarse en Nápoles desde 1676, este artista trabajó bastante en Roma e incluso colaboró con Marata por lo que no sería extraño que conociese las obras del pintor flamenco. Sobre Abraham Brueghel véase ZERI y PORZIO, *op. cit.*, 1989, t. II, p. 788-796.

<sup>14</sup> ZERI y PORZIO, *op. cit.*, 1989, t. II, p. 797-801.

<sup>15</sup> *Ídem*, p. 802-807.

<sup>16</sup> *Ídem*, p. 808-811.

que este artista hizo por los mismos años, trabajando la última parte de su vida en Viena<sup>17</sup>. Esta relación se confirmaría si relacionásemos a un tal Mr. Drapet, para el que hace un cuadro de animales (que también parece ser un regalo pues no figura precio), con Werner Tamm. Recordemos que a ese pintor se le conocía en Italia como Monsieur Daprait por lo que bien se le puede identificar con la transcripción que un mallorquín haría de su apellido<sup>18</sup>.

Descubrimos, pues, a un Mesquida que alcanzará una cierta notoriedad como pintor de género con una pequeña clientela de españoles como Fernando Montes de Oca, canónigo de Sevilla, y Andrés Espinos, canónigo de Galicia<sup>19</sup>.

En 1698 decide abandonar Roma y marchar a Venecia donde iba, según Ceán, *“en busca de cierto pintor que imitaba perfectamente los animales, deseoso de trabaxar baxo su enseñanza en esta parte, tan descuidada en el día”*<sup>20</sup>. No podemos asegurar a ciencia cierta a qué artista se refiere pues fueron varios los pintores especializados en pintura de animales que trabajaron en Venecia en torno a 1700. Casi con seguridad debe de tratarse del veneciano Giovanni Agostino Cassana (1658 - 1720), uno de los más famosos pintores de animales en Italia en esa época<sup>21</sup>. Aún así es difícil, si no imposible, asegurar que fuese este el pintor que iba buscando el artista pues se encontraba también activo en esos años el famoso pintor de animales Jacob van de Kerckhoven, conocido en Italia como Giacomo da Castello (1637 - después de 1712). Posiblemente nacido en Amberes por lo que no sería extraño que Mesquida le conociese por Werner Tamm<sup>22</sup>.

La estancia del mallorquín en Venecia se prolongó cerca de dos años. Gracias a su libro de cuentas conocemos las obras que realizó durante este tiempo. Sin lugar a dudas Mesquida se había convertido en un auténtico especialista en la naturaleza muerta. Así, su primera obra fue un cuadro de flores. Rápido conseguirá una importante clientela y elevará el caché de su producción pues aumentará el valor de los cuadros.

---

<sup>17</sup> *Ídem*, p. 812-818.

<sup>18</sup> Esta relación fue muy bien vista en CARBONELL BUADES, *op. cit.*, 1999, Palma, p. 26. Además señala que las naturalezas muertas de Mesquida estarían en clara relación con estos pintores nórdicos activos en Roma.

<sup>19</sup> CARBONELL BUADES, *op. cit.*, 1999, p. 233.

<sup>20</sup> CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, 1800, t. III, p. 140.

<sup>21</sup> ZERI y PORZIO, *op. cit.*, 1989, t. I, p. 364-370.

<sup>22</sup> *Ídem*, p. 355-363. Formado con Jan Fyt, su calidad como pintor de animales era reconocida en todo el norte de Italia.

Así, por dos cuadros de frutas, cobró 48 ducados al procurador de San Marcos Federico Cornaro.

Otro gran cliente del pintor será Josepe Bonuitcini, para el que pintará dos sobrepuestas de frutas y las cuatro estaciones (por un valor de 40 ducados), tema este típico en la Roma de fines de siglo. Pero sin duda lo más sorprendente son los dos cuadros de flores que realiza para Monsieur David, que no es otro que David de Coninck<sup>23</sup>, lo que no hace sino confirmar la excelente relación del pintor español con este pintor ya desde su estancia en Roma.

Según pase el tiempo se dedicará a la pintura de retrato, religiosa y mitológica. Sin embargo aún realizará alguna obra de género por las que cobrará un alto precio, como un cuadro de animales, género en el se perfeccionó durante su estancia en Venecia, que vendió por 60 ducados.

En mayo de 1700 marchó a Bolonia para estudiar la obra de los Carraci, posiblemente con un deseo de mejorar su pintura de caballete. Aquí continuará su labor pictórica dentro de los géneros vistos hasta ahora. En enero de 1702 vuelve a Venecia donde residirá hasta 1710. Será un periodo muy prolífico en el que el artista conseguirá una cierta fama en el ámbito artístico de la ciudad, algo que debemos considerar de gran mérito pues en esos años había una gran actividad artística en la republica adriática<sup>24</sup>. Su repertorio de pinturas de género no variará demasiado pues mantiene los temas hasta ahora vistos. Lo más significativo es ver cómo su fama había llegado hasta su tierra natal y empieza a enviar sus obras a la Isla. Así realizó un cuadro de un conejo que llegó a Mallorca para ser regalado al Sr. Güells de Mallorca<sup>25</sup>. En esta segunda estancia en Venecia contrae matrimonio con la veneciana Elisabetta Massoni.

No sabemos los motivos, pero a mediados de 1710 vuelve a Mallorca, donde permanece hasta 1711. Carbonell Buades especula con la posibilidad de que responda a unas tendencias políticas pues tanto Mesquida como su clientela eran declarados *felipistas*. Felipe V había pedido a los españoles que abandonaran Roma al declararse el

---

<sup>23</sup> ZERI y PORZIO, *op. cit.*, 1989, t. II, p. 802. La obra debió ser pintada antes de 1699, pues en ese año se encontraba en Bruselas. Esta noticia confirma el contacto de Mesquida con estos pintores norteeuropeos tanto en Roma como en Venecia.

<sup>24</sup> Recordemos la importantísima actividad pictórica de Sebastiano Ricci (1659-1734) y de J. B. Piazzetta (1683-1754). Sobre la situación de la escuela veneciana a comienzos del siglo XVIII véase M. LEVEY, *Painting in XVIII century Venice*, London, 1959; Rodolfo Pallucchini, *La Pittura veneziana del Settecento*, Roma, 1960 y M. LUCCO, *La Pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milán, 1995.

<sup>25</sup> CARBONELL BUADES, *op. cit.*, 1999, Palma, p. 239.



Papa a favor de la causa austriaca en la guerra de sucesión española<sup>26</sup>. Esto no aclara muy bien los motivos pues el pintor sale de Italia un año después y no de Roma sino de Venecia. Conocemos las obras que realizó en Mallorca durante su breve estancia, entre las que se encuentran una pareja de cuadros de animales<sup>27</sup>.

El caso es que en 1711 retorna a Venecia donde permanecerá hasta 1723. Sin lugar a dudas es su etapa más productiva y en la que alcanza una mayor fama. Curiosamente su producción de obras de género disminuirá notablemente al pintar solo algunos pequeños cuadros de flores y animales. Su obra se centrará especialmente en copias de grandes maestros, en retratos y en cuadros de mitología. En 1723 se marchará definitivamente de Venecia, sin embargo su fama en la ciudad se mantendrá viva, especialmente como pintor de género. Así, se le llegó incluso a dedicar un madrigal compuesto por el desconocido G.B.P. que lo escribió con motivo de la decoración que el mallorquín hizo en su palacio con animales, frutas y arroyos. Su fama era tal que en el *Abecedario Pittorico* de Orlandi se le recuerda como retratista, copista y pintor de “*fruti e Fiori con figure ed animale vivi e morti*”<sup>28</sup>.

Gracias a contactos con la familia del elector de Baviera (José Clemente de Wittelsbach) marchará a Munich movido por el interés de obtener un mayor número de encargos. Su labor se centrará en los retratos, aunque se desconoce las obras que realizó. No sabemos si allí realizó alguna naturaleza muerta.

A la muerte de su protector, el elector de Baviera, marchará a Colonia al servicio del arzobispo Clemente Augusto de Wiltelsbach, hijo de José Clemente. Sus labores se centraron en trabajos decorativos de los que afortunadamente se conservan algunos<sup>29</sup>. Entre ellos no se conserva ninguna obra relacionada con la naturaleza muerta. Su estancia se prolongó cerca de catorce años. Problemas con el gremio de pintores de Colonia y unas malas relaciones con el elector le hicieron tomar la decisión de retornar a su patria en 1739.

Este retorno será triunfal, pues gozará de un gran prestigio por su trayectoria cortesana y artística. En Mallorca se hizo cargo de los negocios familiares y

---

<sup>26</sup> CARBONELL BUADES, *op. cit.*, 1999, p. 32.

<sup>27</sup> *Ídem*, p. 248.

<sup>28</sup> Pellegrino-Antonio ORLANDI, *Abecedario Pittorico (acresciuto da P. Guarienti)*, Venecia, 1753, p. 319. (Cita tomada de CARBONELL BUADES, *op. cit.*, 1999, Palma, doc. 1, p. 216). El texto del madrigal fue reproducido por vez primera por el Conde de la VIÑAZA, *Adicciones al Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, tomo III, Madrid, 1889, p. 30.

<sup>29</sup> CARBONELL BUADES, *op. cit.*, 1999, p. 43-47. E. STRICH, “Guillermo Mesquida, Pintor Mallorquín en Alemania”, *Quadern D’ARCA*, nº 10, Palma de Mallorca, 1992.

posiblemente fundó un taller en el que se harían numerosas obras, algunas de las cuales aún se conservan hoy en día.

Además debió desempeñar una importante labor como marchante de arte pues poseía importantes contactos con Italia. De este último periodo conservamos una de las obras más importantes ya que es la única representación de naturalezas muertas que podemos considerar de su propia mano. Se trata de la decoración de una de las habitaciones de Can Armengol en Palma. En ellas aparecen representadas, en unos frisos, las Cuatro Estaciones del año con motivos mitológicos (Céfiro y Flora, una Bacanal, Marte y Venus), acompañados de otras escenas puramente complementarias (retrato de grupo en un jardín, concierto de cuerda, baño de unas ninfas, vendimia, forja de Vulcano, matanza del cerdo) que hacen referencia a actividades ligadas a cada época del año. En las esquinas se colocan, como elemento separador, unas guirnaldas de frutas y flores. Estas muestran una cierta calidad por parte del artista y nos dan una idea de como sería el tipo de objetos que representaría en sus naturalezas muertas. Son guirnaldas de una gran riqueza cromática y con una clara ostentosis y abundancia en los elementos frutales y florales. En ellas el artista demuestra un buen conocimiento de las decoraciones barrocas ligadas al mundo finisecular romano de la naturaleza muerta, siempre de carácter norteyuropeo, de los que Abraham Brueghel<sup>30</sup> y Werner Tamm<sup>31</sup>, con los que recordemos tuvo relaciones, son magníficos ejemplos.

Otro interesante ejemplo de su labor como pintor podría ser la decoración al fresco de una alcoba de Can Ferradel (hoy convertido en el Hotel Born). Se trata de una Alegoría de la Religión que aparece acompañada por las Virtudes Teologales. Lo que realmente nos interesa de esta obra es la arquitectura fingida en la que está enmarcada la escena: se trata de una serie de cartelas con guirnaldas de flores y en las esquinas pedestales con jarrones con flores. Desafortunadamente la obra está muy restaurada para poder valorar la técnica y estética del mallorquín pero sí nos sirve para poder juzgar cómo el artista conocía bien el tipo de decoración de jarrones de flores del mundo romano y especialmente la decoración veneciana de ámbito *guardesco*<sup>32</sup>. Poco más es lo

---

<sup>30</sup> Recordemos los dos lienzos de la Galería Nacional de Arte Antiguo del Palacio Corsini en Roma (ZERI y PORZIO, *op. cit.*, 1989, t. II, p. 792, nº 930-931).

<sup>31</sup> En el caso de este pintor tenemos como claros ejemplos de guirnaldas con flores y frutas con *putti* en los lienzos de la Galleria Pallavicini de Roma y en la Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste de Viena (ZERI y PORZIO, *op. cit.*, 1989, t. II, p. 818, nº 968-969).

<sup>32</sup> Son numerosas las pinturas de flores realizadas en Venecia en este periodo que se conservan. Se apuntó la posibilidad de que fuesen de mano de Francesco Guardi pero sin una base documental fiable por lo que la atribución se encuentra en un debate abierto. Se trata de ese tipo de decoraciones murales con jarrones

que conocemos de su labor como pintor de naturalezas muertas hasta su muerte en Palma en 1747.

Este es el recorrido por las obras de naturaleza muerta que sabemos que realizó. Desafortunadamente, a pesar de la gran cantidad de obras de este género que según los documentos pintó este artista, no poseemos ninguna pintura que, con total seguridad, podemos afirmar que sea de su mano. En los últimos años se ha intentado de esclarecer el problema de la naturaleza muerta mallorquina y más en concreto la realizada por Mesquida<sup>33</sup>. Debemos considerar estos intentos vanos, pues las atribuciones al pintor de algunas obras se hacen, las más de las veces, de una manera puramente gratuita y arbitraria, sin fundamentos bien basados que sean demostrables y defendibles. Así, se le han asignado algunas pinturas de este género arguyendo la calidad de estas, las posibles filiaciones estéticas al mundo romano de fines del s. XVII y principios del s. XVIII y finalmente, la excusa de que pertenecen a colecciones mallorquinas donde estaban atribuidas, desde antiguo, a este artista.

No digo con ello que ninguna de estas obras pueda ser suya pero, si contemplamos detenidamente las obras atribuidas al pintor descubrimos, claramente, que pertenecen a diferente mano, y no solo de taller, sino de estilo, normalmente relacionadas con la escuela romana de fin de siglo. Podemos afirmar, con tristeza, que hasta la aparición de obras documentadas o firmadas de este artista no podremos atribuirle la autoría de alguna pintura de naturalezas muerta.

Respecto a su escuela, aún es mucho lo que falta por investigar para conocer la influencia que tuvo sobre los pintores mallorquines que trabajaron en su taller. Es clara

---

de flores y guirnaldas. Sobre este tipo de pintura véase ZERI y PORZIO, *La Natura Morta in Italia*, t. I, 1989, p. 342-348. También sobre estas pinturas atribuidas a un Pseudo-Guardi véase *Natura Morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, Milán, 2002, p. 429.

<sup>33</sup> *Natura en repós. La natura morta a Mallorca. Segles XVII-XVIII*, Palma, 1994, p. 85-97, n° 29-39. Se trata de dos cuadros de flores (n° 29-30) y de toda una serie de cuadros que se atribuyen al taller. Son estos dos cuadros de una gran calidad en los que el autor demuestra un conocimiento de lo que se hace en Italia a principios del s. XVIII. Las obras demuestran un conocimiento de Gasparo López y de los pintores de flores napolitanos.

En CARBONELL BUADES, *op. cit.*, Palma, 1999, se exhibieron tres naturalezas muertas atribuidas al pintor: *Jarrón de flores* (p. 172-175, n° 46) que es una obra de gran calidad, ligada a la pintura de flores de origen nórdico que por esos años se realizaba en Roma. La relación con Karel Vogelaert es clara. En el catálogo se le atribuye por su relación con el friso de las Estaciones lo que es bastante arriesgado pues ni el tratamiento de las flores ni el de la luz es igual. Las otras dos obras, *Cesto de flores, Jarrón y aves muertas en un paisaje* (p. 176, n° 47) y *Guirnalda de flores, jarrón y animales en un paisaje* (p. 176-178, n° 48), son un claro ejemplo de lo dispar del catálogo de obras atribuidas a Mesquida. Las dos obras son consideradas compañeras pero al compararlas es evidente la clara diferencia de concepción del espacio y del estilo y demuestra que son obras de diferente mano. Así mismo, no tienen nada que ver con la anteriormente citada.

la importancia de la escuela mallorquina en el género del bodegón. En ella se recogen elementos italianos, especialmente napolitanos y romanos, que tal vez aprendiesen del artista pero también hay una fuerte confusión entre escuelas, especialmente con la Valenciana, confusión que solo el desarrollo de futuras investigaciones puede esclarecer.

No fue Mesquida el único pintor Mallorquín que se dedicó a la pintura de naturalezas muertas. Así, podemos citar a **José Martorell Fiol** (Montuiri h. 1700 - Palma 1753)<sup>34</sup>. Hasta ahora no se conocía ninguna obra suya dedicada a este género; sin embargo, en una colección particular se conservan dos *Festones de flores colgados en un nicho* (Lámina 293 y 294), uno de ellos firmado Martorell, que sin duda deben atribuirse a este pintor. En ambas pinturas se descubre un cierto arcaísmo en su composición ligado a los modelos creados por Daniel Seghers y que tuvieron gran éxito en toda Europa incluida España. Sin duda el pintor se vio influido por este tipo de obras de las que estas pinturas son un magnífico ejemplo. A pesar de tratarse de un pintor periférico y de segunda fila, las flores no dejan de gozar de una reseñable calidad. Curiosamente guardan una cierta relación con algunas de las obras que se han atribuido a Mesquida<sup>35</sup>. No olvidemos que en las pinturas religiosas que se conservan de Martorell se atisba un claro conocimiento de la obra de este pintor<sup>36</sup>.

Pocas noticias más existen sobre pintores de naturalezas muertas en Mallorca, especialmente durante la segunda mitad del s. XVIII. Sin embargo, sí sabemos que hubo pintores que se dedicaron a este género. Entre ellos los más destacados fueron **José Cantellops** y **Cristóbal Vilella**.

Cantellops nos es prácticamente desconocido y solo sabemos de él porque, junto a Vilella, presentó una solicitud a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para que se le concediese el título de Académico de Mérito en 1766 con la finalidad de librarse de la persecución a la que les sometían los gremios. Para ello, el pintor presentó

---

<sup>34</sup> *Gran Enciclopedia de la Pintura i l'Escultura a las Illes Balears*, vol. III, p. 92-94. En esta obra se encuentran datos biográficos y noticias sobre su producción. Las noticias se toman del conde de la Viñaza, *Adicciones.....*, t. III, p. 37.

<sup>35</sup> Palma, 1994, p. 88-89, nº 29-30. Atribuidas sin ningún tipo de base documental a Guillem Mesquida bien podrían ser de otra mano.

<sup>36</sup> Así sucede con las pinturas que se conservan en la iglesia parroquial de Santa María del Camino (*Gran Enciclopedia.....*, p. 94).

un bodegón que copiaba uno de Velázquez<sup>37</sup>. Ante la falta de mérito suficiente se le concedió el título de Académico Supernumerario. Parece ser que murió en 1785<sup>38</sup>.

Mucho más interesante es el caso de **Cristóbal Vilella** (Palma, 1742 - 1803), artista del que se ha destacado sobre todo su labor como naturalista e ilustrador botánico<sup>39</sup>. Sin embargo no se ha valorado lo suficiente su faceta artística como pintor de naturaleza muerta. Sin embargo podemos considerarle como un pintor que trasladó a la ilustración científica algunos de los aspectos de la naturaleza muerta. Del mismo modo podemos considerarle como un buen ejemplo, y posiblemente pionero, de lo que sucederá a finales del s. XVIII, cuando muchos de los pintores que se iniciaron como bodegonistas continuaron su carrera como ilustradores gráficos<sup>40</sup>.

Sabemos que tras su formación como pintor en su isla natal, decidió marcharse a Madrid a completar su formación en la recién fundada Real Academia de San Fernando donde ingresó en marzo de 1760<sup>41</sup>, para aparecer en los libros de registro de 1761<sup>42</sup>. Su formación fue la de cualquier discípulo y culminó en 1763 con Antonio Rafael Mengs, con el que se formó en la Sala del Natural<sup>43</sup>.

En 1766 debía de encontrarse en Mallorca y, una vez allí, ante los problemas que encontró con los gremios para poder ejercer su arte, solicitó a la Academia, junto a José Cantellops, el título de Académico de Mérito. Para ello presentó dos obras que nos resultan de gran interés. Estas fueron: “*dos cuadritos de su invención que representan unas cajas de dulce, garrafa, chocolatera y otras piezas de repostería y el otro varios*”

---

<sup>37</sup> AABASF, Libro 3-83, Junta ordinaria de 7 de septiembre de 1766. En el Inventario de 1805 (AABASF, leg. CF-1/2) se describe el cuadro: “283. Un bodegón con dos pobres con un Cantarillo y otras vasijas copia de Velázquez pintado por D<sup>n</sup> Joseph Castallops. Académico Supernº en 7 de sep de 1766 alto 3 q<sup>tas</sup> y una vara de ancho sin marco”.

<sup>38</sup> CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico...*, 1800, t. I, p. 227.

<sup>39</sup> No es mi intención realizar un recorrido por la vida de este interesantísimo personaje de la segunda mitad del s. XVIII pues ya fue estudiado acertadamente en su tesis de licenciatura por M<sup>a</sup> I. AZCÁRATE LUXAN, *Cristóbal Vilella (1742-1803). Pintor y Naturalista*, Madrid, Facultad de Ciencias Biológicas, 1987 (ejemplar en la Facultad). El mismo trabajo fue publicado bajo el título *Naturaleza y Arte. La fauna de la Isla de Mallorca en la obra de Cristóbal Vilella (siglo XVIII)*, Palma de Mallorca, 1990. Más fáciles de localizar son los artículos de la misma autora: “Cristóbal Vilella: un naturalista en la Academia”, *Academia*, (64), 1987, p. 419-432 y junto a M. C. SALINERO MORO, “Cristóbal Vilella (1742-1803) y la fundación del Gabinete de H<sup>a</sup> Natural en el s. XVIII (exp. 6 de abril-6 de junio de 1995)”, *Academia*, nº 80, 1995, p. 207-212. En ambos artículos encontramos un resumen de la tesis de licenciatura.

<sup>40</sup> Tal es el caso de José Rubio o Juan Bautista Bru entre otros. (véase los capítulos dedicados a la Academia de San Fernando o la Fábrica del Buen Retiro).

<sup>41</sup> AABASF, leg. 18/CF-2.

<sup>42</sup> PARDO CANALIS, *Registro....*, 1967, p. 116.: “Vilella, Cristobal. Dieciocho años. De Palma de Mallorca. Hijo de Cristóbal y de Catalina de Mengual. Mayo 1761”.

<sup>43</sup> AABASF, 18/CF-2.

*papeles estampas y Naipes todos de olio*”<sup>44</sup>. A la vista de estas obras la Academia decidió nombrarles Académicos Supernumerarios por lo que pensamos que las obras debieron quedarse en la institución, sin embargo hoy en día no hay rastro de ellas<sup>45</sup>. Son dos pinturas de gran interés pues demuestran la inclinación de Vilella por la representación de los objetos cotidianos. La primera de las pinturas nos hace evocar inmediatamente el tipo de obras que por esos años se encontraba pintando Luis Meléndez. En la otra pintura vemos como el artista opta por la representación de un trampantojo, cuya producción se podría circunscribir casi en exclusiva, como vimos, al mundo andaluz pero que en esos años se conocía bien en Madrid.

La dedicación de Vilella a este tipo de representaciones se ve confirmada por la existencia de una obra suya de estas características. Se trata de un *Trampantojo de papeles* que se conserva en Son Vivot en Mallorca. En él, sobre un fondo de tablas fingido, podemos contemplar cuatro estampas de trajes y en el centro otro papel con una inscripción que anuncia sus colecciones de trajes, pescados y flores. Se debe referir a las regaladas a Carlos IV cuando era príncipe, de las que más abajo hablaremos, lo que nos permite datar la obra hacia 1774-75<sup>46</sup>.

Tras su nombramiento como Académico Supernumerario sabemos que en 1767 el artista se encuentra en Mallorca donde imaginamos que con su título académico desarrollaría una cierta actividad artística. Sin embargo sabemos que dedicó los años siguientes para conocer Italia y Francia, viaje que recogió en un libro, *Memorias de lo mejor que he visto en mis viajes relativo a las Bellas Artes*<sup>47</sup>.

El interés del mallorquín por mantener el contacto con la Academia de San Fernando no se vio mermado y así en 1772 envió un cuadro de “un pescador, un

---

<sup>44</sup> AABASF, Libro 3-83, Junta ordinaria de 7 de septiembre de 1766. En el Inventario de las pinturas que se conservaban en la academia de San Fernando en 1805 aparecía citada esta pintura: “284. Un quadro con un Garrafoncillo, un chocolatero etc, media vara de alto, y tres quartas de ancho de marco” y “287. Una tabla con varios peces, pintado en un pergamino por D Cristóbal Vilella alto media vara escasa ancho mas de media vara, sin marco. Véase acta de 1760, pag. 43 en la nota” (AABASF, Inventario General 1796-1805, CF-1/2). Tal vez se tratase de alguna de las obras entregadas para su nombramiento como Académico Supernumerario. La obra ya no se encontraba en la Academia en 1817.

<sup>45</sup> AZCÁRATE LUXAN (*op. cit.*, 1987, p. 423-424), apunta la posibilidad de que al ser obras inferiores el artista decidiese dejar otra obra más importante que en este caso sería el cuadro “Marta, emperatriz de Constantinopla se presenta en Burgos al Rey Don Alfonso el Sabio” (nº inv. 400), obra que ganó el segundo premio del Concurso General de 1766 en el que el artista participó. Esta suposición es demasiado arriesgada pues sin duda el artista lo habría señalado en su memorial de 1796 (AABASF, 18/CF-2), o incluso la habría presentado a la junta en vez de dos obras de un género menor.

<sup>46</sup> Aguada sobre papel, 60 x 42 cm. La obra fue dada a conocer por Jerónimo Juan TOUS, “El traje Mallorquín”, *Semana Santa en Mallorca*, Palma, 1974. Se cita de nuevo en C. VILELLA, *Trajes de la Isla de Mallorca*, Palma de Mallorca, 1989, p. 7-8, fig. 2.

<sup>47</sup> FURIÓ, *Diccionario...* AABASF, 18/CF-2.

muchacho, varios pescados e instrumentos para pescar, todo del tamaño casi del natural”, para que lo juzgase la Junta, sin embargo esta lo hizo con gran dureza y consideró que en “la obra no se halló en ella mérito ni señal de adelantamiento en su autor”<sup>48</sup>.

Esto pudo provocar que Vilella, movido por un interés más científico que artístico, orientara su formación hacia la ilustración científica. Así, en 1773, presentó a la Academia dos libros “de diseños con aguadas de plantas, flores, frutas, peces y aves hechas por el natural”, con el fin de que la institución diese su opinión sobre ellos para después presentarlos al Rey<sup>49</sup>. La Junta los consideró aptos, recomendando al artista para que trabajase en el recién creado Gabinete de Historia Natural<sup>50</sup>. La recomendación tuvo efecto y en 1773, tras presentar los libros, el rey destinará al artista a la “Ysla de Mallorca a el acopio de disecación y para copiar del natural todas las aves, Pezes, plantas y otras curiosidades para el aumento del Rl. Gavinete de Historia natural”<sup>51</sup>. A partir de este momento Vilella se dedicará al envío de todo tipo de objetos: dibujos, cuadros, animales disecados, obras de artesanía realizadas por él mismo que complacerán el gran interés que Carlos IV tenía por las Ciencias Naturales<sup>52</sup>.

Sin embargo el mallorquín, a pesar de realizar una labor cuasi-científica nunca abandonará su interés por ser considerado como un artista y un promotor de las artes. Por ello, en 1796, solicitó el título de Académico Honorario<sup>53</sup>, a lo que se negó la

---

<sup>48</sup> AABASF, Junta ordinaria de 1 de mayo de 1772, Libro 3-82.

<sup>49</sup> En la Biblioteca del Palacio Real de Madrid se encuentra varios manuscritos. El primero de ellos se titula *Colección Escogida de varias Frutas, y Plantas de que abunda la Isla de Mallorca sacadas del Natural y miniada conforme a sus colores nativos. Por mano de Don Christoval Vilella Natural del mismo reyno. Profesor de Pintura y Académico Supernumerario de la Real Academia de San Fernando de Madrid*, En Mallorca. Año de MDCCLXXII. Otro sería el titulado *Colección de algunas flores de la isla de Mallorca con su nombre en lengua nativa copiada del natural que consagra al Príncipe Nuestro Señor por mano del Ex<sup>mo</sup> Sr. Duque de Bejar, Mayordomo Mayor de Su Alteza Real y Ayo de los Serenísimos Señores Infantes. Su autor D<sup>n</sup> Christoval Vilella, Académico de la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando de Madrid*, En Mallorca, año de N. S. 1775. En el mismo manuscrito aparecen unas láminas, firmadas en 1774, con representaciones de pájaros y cérvidos y la inscripción: “Ojas de un libro que estoy trabajando en pluma. Christobal Vilella”. Otro manuscrito sin título sería una serie de láminas con representaciones de pájaros, aves y mariposas de la isla de Mallorca que suponemos posterior al de las flores. Finalmente, solo como apunte a la labor casi antropológica del artista, se encontraría el manuscrito titulado *Trajes de los Naturales de la Isla de Mallorca. Sacados del Natural y pintadas para el Rl. Gavinete del Príncipe my Señor. A quien dedica por medio del Ex<sup>mo</sup>. Señor Duque de Bejar, Mayordomo Mayor de Su A. Rl. Su Autor D<sup>n</sup> Christobal Vilella Académico de la Rl. Academia de las tres Nobles Artes de Sn. Fernando*.

<sup>50</sup> AABASF, Libro 3/84, Junta Ordinaria de 2 de Abril de 1773.

<sup>51</sup> AABASF, leg. 18/CF-2. Sobre la historia de esta institución con aportación de algunos datos sobre Vilella véase A. J. BARREIRO, *El Museo Nacional de Ciencias Naturales (1771-1835)*, Madrid, 1992.

<sup>52</sup> Todos los envíos realizados por el artista se encuentran en el memorial enviado en 1796 a la Academia (AABASF, 18/CF-2). Véase el apéndice documental.

<sup>53</sup> AABASF, leg. 18/CF-2.

Academia por no ser los méritos que presentaba los necesarios para obtener este grado<sup>54</sup>.

Lo cierto es que Cristóbal Vilella gozó de un cierto privilegio por parte de Carlos IV: no solo le enviaba curiosidades naturales y objetos científicos sino que, según parece, también trabajó para el rey como agente artístico en la isla de Mallorca y llegó a adquirir algunas obras de arte para él<sup>55</sup>.

Lo más interesante para nosotros es su producción pictórica. Sabemos que en diversas ocasiones envió al rey cuadros al óleo. En ellos representaba diversas especies que habitaban en Mallorca. Así en 1787 envió a los Príncipes de Asturias unos cuadros al óleo. En 1789 presentó de nuevo unos “quadros al oleo que le mandó pintar, por haber sido mucho de su R. agrado otros que anteriormente le había presentado”<sup>56</sup> y en 1790: “seis quadros pintados por si mismo al óleo con marcos adornados de relieves de coral, Mariscos y Marfil”<sup>57</sup>.

Durante estos años también se dedicó a la creación de espectáculos teatrales. Así se conocen dos obras dramáticas de su mano: *El Carro de Amphitrite*, Palma, 1789 y *Todo es poco*, Palma, 1789.

Las últimas noticias que poseemos del artista es que asistió en 1800 a la boda del Príncipe de Asturias, Fernando de Borbón, con su prima Maria Antonia de Nápoles que tuvo lugar en Barcelona. Muere en 1803 en Palma<sup>58</sup>.

Tal vez las obras que mejor ejemplifican el arte de Vilella son las obras que se conservan en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En los depósitos del Museo encontramos una serie de óleos que representan animales: *Zarapito Real* (Lámina 292), *Garceta de Mallorca* (Lámina 291), *Milano sobre una langosta* (Lámina 290), *Animales marinos*, *Frutas y puercoespín*, *Pargo y pintarroja* y *Animales marinos y Pescados*. La procedencia de estas obras es un tanto incierta y al menos las cuatro primeras parecen

---

<sup>54</sup> AABASF, Junta ordinaria, 7 de agosto de 1796.

<sup>55</sup> J. J. JUNQUERA Y MATO, *La Decoración y el Mobiliario de los Palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979, p. 18. Repetido por J. J. LUNA, “Carlos IV, mecenas de Pintores y coleccionista de pinturas”, *Discurso de Ingreso es la Real Academia de Doctores*, 19-11-1992, p. 25.

<sup>56</sup> AABASF, 18/CF-2. Estos deben ser los cuadros que señala JUNQUERA Y MATO, *op. cit.*, p. 18: “remite al rey cinco cuadros con sus marcos de albaricoque y olivo, con chapas de marfil explicando los asuntos «aves, peces y demás producciones del mar», testimonio elocuente de su calidad decorativa, pero discreta, como pintor” (Archivo General de Palacio, leg. 4233). Ninguna de estas obras ha sido localizada entre las colecciones del Patrimonio Nacional.

<sup>57</sup> AABASF, 18/CF-2.

<sup>58</sup> Conde de la VIÑAZA, *Adicciones...*, t. IV, p. 43. Fue enterrado en la iglesia de S. Miguel en Palma. Sabemos que hizo testamento ante el notario D. Sebastián Oliver.



proceder de las colecciones de Manuel Godoy<sup>59</sup>. Sabemos que Cristóbal Vilella tuvo alguna relación con el Príncipe de la Paz al que presentó alguna de sus obras junto a los reyes<sup>60</sup>. Es posible que realizase alguna obra para el valido de los reyes o bien que el monarca le regalase algunos de ellos a Godoy, algo que fue bastante frecuente. Es posible que los otros cuadros tengan la misma procedencia.

Si observamos estas pinturas descubrimos que realmente no se pueden considerar puros bodegones pues hay en ellas un interés descriptivo y docente que anuncia la ilustración científica que, durante las dos últimas décadas, se desarrollará en nuestro país. Sin embargo, del mismo modo que no son auténticos bodegones, Vilella impregna a estas obras de un carácter artístico (podríamos denominar decorativo) y narrativo que tampoco permite considerarlas meras ilustraciones científicas. Así parece demostrarlo el interés por lo anecdótico que muestran obras, en las que los animales aparecen ubicados en un hábitat con un claro sentido decorativo y narrativo. Sin duda debemos considerar que estas obras tienen un doble carácter de bodegón e ilustración científica. Recordemos como a principios de siglo Bartolomeo del Bimbo (1648-1729)<sup>61</sup> realizó una serie de pinturas para los Medici con un carácter muy parecido de representaciones en las que se mostraban, como en un cuadro, conjuntos de seres naturales, si bien el aspecto de naturaleza muerta predomina sobre el de ilustración científica (estamos aún a principios del s. XVIII). Vilella se encuentra en la misma situación: sus representaciones están creadas para satisfacer el placer de un monarca por la naturaleza, pero el siglo de las Luces ya lleva un largo camino recorrido y el peso de la ciencia predomina sobre lo puramente anecdótico y pictórico.

---

<sup>59</sup> Se especula con la posibilidad de que Carlos IV se los regalase a Godoy y de aquí pasasen a la Academia tras el secuestro de sus obras (I. ROSE WAGNER, *Manuel Godoy, Patrón de las artes y Coleccionista*, Madrid, 1983, p. 685-688).

<sup>60</sup> Sabemos que en 1790 presentó a Carlos IV y a Maria Luisa de Parma diversas obras realizadas por el mismo. Se trataba de una variada colección de objetos de arte suntuario. Sin embargo entre ellos se incluían “seis quadros pintados por si mismo al óleo con marcos adornados de relieves de coral”. Estas obras podrían relacionarse con las que se encuentran en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y que sin duda los reyes regalaron a Manuel Godoy al que el mismo Vilella conocía como indica en este memorial (AABASF, 18/CF-2. Véase Corpus Documental).

<sup>61</sup> Sobre este extraordinario pintor florentino véase el catálogo de la exposición *Bartolomeo Bimbi. Unpittore di piante e animali alla corte dei Medici* (coord. a cargo de S. MELONI TRKULJA y L. TONGIORGI TOMASI), Florencia, 1998.

*“...la segunda liebre que cuelga del roble seco,  
con la panza abierta en canal y despellejada hasta las  
patas traseras, atestigua la velocidad del perro que está  
sentado bajo el árbol, descansando y mostrando que él solo  
ha cazado la presa.” (Filostrato, Imágenes, II, 26)*

## **2. LA NATURALEZA MUERTA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII**

### **2. 1. La pintura de naturaleza muerta y la Real Academia de San Fernando**

La formación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el s. XVIII, será un proceso lento y nunca satisfactorio para aquellos que la crearon: artistas y nobles. Su fundación tenía una finalidad claramente definida: formar artistas que sirvieran a la monarquía siguiendo unas normas fijadas por el “buen gusto”, dentro de unas ideas claramente clásicas. Su existencia supuso un cambio decisivo en el arte del s. XVIII ya que será la encargada de la formación de los artistas que servirán al Rey y por extensión a la Corte, la nobleza y el clero. El estudio y análisis de la historia de la institución es fundamental para poder comprender la evolución del arte de la segunda mitad del s. XVIII<sup>1</sup> y en especial del género al que dedicamos esta tesis.

Un aspecto muy poco estudiado es la actitud de la Academia hacia los géneros menores y en especial, y por lo que nos atañe, hacia el bodegón y la pintura de flores.

---

<sup>1</sup> Sobre la Academia de San Fernando un estudio ya clásico es el libro de Claude BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808: contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1989. Alicia Cámara Martínez, *La Academia de Bellas Artes de Madrid: su fundación y primeros años de existencia (1744-1774)*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1974. Una visión más moderna con una importante aportación documental es la tesis inédita de Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1741-1800*, Universidad Complutense de Madrid, 1988.

Durante el proceso de creación de la Academia de San Fernando, cuando se proponen las primeras ideas y proyectos, no se plantearon la posición e importancia de la pintura de género, ni siquiera la jerarquía de estos. Así, en el fallido proyecto de Francisco Antonio Meléndez, que presentó al rey en 1726<sup>2</sup>, aun a pesar de referirse a la idea de fundar una Academia a la manera francesa o italiana, ni siquiera hace referencia al sistema de enseñanza, cuanto menos a los géneros.

A pesar de que en este proyecto no se clasifican los géneros pictóricos descubrimos una deuda bastante clara con las Academias europeas existentes. Veremos como la Academia de San Fernando heredó la jerarquización de los géneros de su predecesora francesa, la *Académie Royale et de Sculpture*, fundada en 1648, que daba primacía a la teoría y a la práctica de la pintura narrativa de historia. En esta institución habrá un interesante y profundo debate sobre la práctica de la pintura durante los años 60 del s. XVII. Resultado de ello fue la clasificación e importancia de los diversos géneros pictóricos. Para ello se basaban en el principio de la primacía de la invención y de la nobleza de esta. Resultado de esto será el desprecio hacia todos los *gènéres mineurs* entre los que se encuentra la naturaleza muerta. Se puede considerar a André Felibien como el sistematizador de esta jerarquización. En su tratado *Des Principes de l'Architecture de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propre a chacun des ces arts*, se encuentran escalas de valor según los temas del cuadro. En ellas el bodegón se encuentra siempre en el peldaño más bajo superado por los floreros, los animales y los paisajes<sup>3</sup>, y ello se justifica porque estos seres han sido creados por Dios, mientras que los objetos de los bodegones están relacionados con el hombre por tanto se pueden considerar inferiores. En realidad Felibien no es nada original en su concepto pues, al tomar la idea del valor de la pintura por su grado de invención (la cual parte de la inteligencia) repite el orden establecido en el “árbol de Porfirio” según el cual dentro de la naturaleza el Hombre Intelectual estaba en la posición más alta de la virtud y por ello de Dios y, en escala descendente los otros seres de la creación para ocupar el más bajo los vegetales y minerales<sup>4</sup>. Un reflejo de

---

<sup>2</sup> Estos estatutos se encuentran en el archivo de la Academia de San Fernando, AABASF 1-3/31, publicados por Yves BOTTINEAU, *L'Art de cour dans L'Espagne des Lumières*, París, 1986 y Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, *op. cit.*, 1988, T. II, p. 255, doc. nº 11.

<sup>3</sup> Sobre este tema consultar la obra clásica de N. PEVSNER, *Las Academias de Arte: Pasado y Presente*, Madrid, 1982, p. 73 y ss. En esta edición hay un interesante estudio sobre las academias de arte en España escrito por Francisco CALVO SERRALLER, p. 209 y ss.

<sup>4</sup> Porfirio era un filósofo de la antigüedad tardía. Sobre el tema véase N. SCHNEIDER, *Naturaleza Muerta*, Colonia, 1999, p. 7 y ss.

estas ideas se encuentra en España a principios del s. XVIII en los textos de Interián de Ayala, que consideraba que los pintores menos agraciados se dedicasen “a cualquier otra arte, antes que a la de la Pintura. Pinten, aunque malísimamente, barberías, tabernas, melones legumbres, cohombos, calabazas y cuanto se les antojare, con tal que no pinten imágenes sagradas....”<sup>5</sup>. El texto demuestra como esta pintura era considerada el más bajo de los géneros pictóricos en una clara relación con Plinio que hablaba del pintor griego Peirakos que por las obras que realizaba fue llamado *Rhyparógraphos* o pintor de cosas pequeñas o de poca importancia (ordinarias)<sup>6</sup>.

Fruto de estas ideas estéticas la Academia Francesa consideraba que el género del bodegón, en el que no había figuras, era más decorativo que didáctico y dependía solo de la habilidad del artista para imitar, puesto que no aplicaba a estas obras un proceso intelectual. A pesar de ello los pintores de género en Francia y, como veremos, en Italia, gozarán de una cierta consideración por parte de la Academia y ocuparán importantes cargos en la vida artística francesa<sup>7</sup>. El punto de vista de la Academia respecto al género del bodegón sufrirá una evolución. Si la jerarquización que exponía más arriba fue casi un dogma durante el s. XVII, a principios del s. XVIII se observa en cambio una relajación en los presupuestos teóricos académicos. Así, frente al ingenio se comenzará a valorar especialmente la *variété*, el *enjouement* y la *grâce*. En consecuencia, se abandona la vieja escala de temas y se produce un ascenso artístico del bodegón, que llegará a ser tan importante como la pintura de historia<sup>8</sup>.

La evolución estética observada en la Academia Francesa llega con retraso a la Academia de San Fernando. La tardía fundación de la institución española respecto a la a las existentes en Italia y Francia hace que durante el siglo XVIII mantenga intactas las ideas sobre la jerarquización de los géneros que regalaban a la naturaleza muerta al último puesto del escalafón. Ello se ve claramente en la documentación relativa a su fundación y constitución.

En 1741 Gian Doménico Oliveri presenta al rey un proyecto que se convertirá a la postre en la base y origen de la futura Academia de San Fernando, por lo que debemos considerarlo de una gran importancia. Este proyecto consistía en unos estatutos que, sin ser definitivos, se corregirán en 1744 y sufrirán diversas adiciones en

---

<sup>5</sup> Juan INTERIÁN DE AYALA, *El pintor christiano y erudito*, Madrid, 1730.

<sup>6</sup> PLINIO, *Historia Natural*, libro XXXV, (112).

<sup>7</sup> W. B. JORDAN, P. CHERRY, *El Bodegón Español de Velázquez a Goya*, Madrid, 1995, p. 152.

<sup>8</sup> PEVSNER, *op. cit.*, 1982, p. 81. En este estudio se cita la bibliografía correspondiente sobre este cambio de pensamiento y concepto del arte a principios del s. XVIII.

1746 por parte de Felipe de Castro. En ellos no se hace una mención explícita de los géneros menores. Podemos considerar esta ausencia de referencias a los géneros a una cuestión puramente técnica, pues en estos inicios se prestaba una mayor atención a los aspectos prácticos que a teorizar sobre el arte. En ellos la idea fundamental era crear las bases de una institución en la que se enseñase las tres artes principales: Arquitectura, Pintura y Escultura<sup>9</sup>.

El 8 de abril de 1751 se aprueban por Real Orden unos nuevos estatutos redactados por Baltasar de Elgueta y Vigil, Vice-Protector de la Academia. Estos serán de gran importancia puesto que fueron los últimos realizados antes de la definitiva fundación de la Academia en 1752. En estos estatutos se hará referencia por primera vez a los géneros menores de la pintura. Al organizar el sistema pedagógico, el redactor decidió, con un sentido puramente práctico y funcional, que se debían incluir profesores para la enseñanza de actividades pictóricas consideradas menores. Así, en el apartado dedicado al Número y Clases de individuos, establecía por precisas “*ocho plazas, para tantos dedicados a los restantes apreciables ramos del Arte del Dibujo, como son grabadores Talladores de relieve, y Pintores de miniatura, de flores, de animales, de países, de mármoles, y de perspectivas*”<sup>10</sup>. En estos estatutos se ve claramente el influjo académico francés, con una organización y valoración de los géneros fuertemente jerarquizadas, incluso dentro de los sub-géneros, ya que estos se enumeran por orden de importancia, otorgando un mayor valor a la pintura de flores y un menor valor a la de perspectivas.

En los mismos estatutos el vice-Protector indicaba que estos profesores, “*cuyas vacantes proveerá la Junta, con igual respeto a preferir los más dignos de los que de la clase de Académicos de mérito, se inclinen a estas plazas*”, debían estar “*dedicados con incesante aplicación, a adelantar, y a propagar sus respectivas especies*” y “*procuran todos adquirir las luces que para el logro de ambos fines necesiten*”<sup>11</sup>. Esta tentativa estaba desde el principio abocada al fracaso, pues su función no estaba bien delimitada y no se designaba sueldo para los artistas que se dedicasen a ello. Aún así vemos una cierta intención por parte de la Academia de integrar estos géneros menores y darles un cierto prestigio, al encargar su enseñanza a artistas dedicados a esta pintura a

---

<sup>9</sup> Respecto a los estatutos de Olivieri véase A. ÚBEDA DE LOS COBOS, *op. cit.*, 1988. t. II, p. 71-73.

<sup>10</sup> Estatutos de 1751. Firmados por el rey el 8 de abril de 1751. AABASF 1-3/32. Publicados por ÚBEDA DE LOS COBOS, *op. cit.*, 1988, t. II, doc 19, p. 101.

<sup>11</sup> *Ídem*, p. 112.

los que se les concedería el título de Académicos de Mérito. Ello suponía que podrían aspirar a este título aquellos pintores que se dedicaban a estas actividades, y así podrían adquirir un cierto estatus artístico dentro de la Academia y el mundo artístico en general. Como veremos esta iniciativa abrirá las puertas a los pintores de bodegón y de flores que aspiraban a tener un reconocimiento Académico, algo completamente impensable solo unas décadas antes, cuando a los pintores de género se les consideraba de menor rango.

Desafortunadamente por lo que habría supuesto para el desarrollo del género de la naturaleza muerta, estos estatutos, elaborados por y para los artistas, eran, en general, poco viables por los excesivos cargos docentes (cerca de cuarenta y nueve profesores). Por ello se encargan unos nuevos estatutos en 1753. Los encargados de redactarlos serán los consiliarios, el vice-protector Tiburcio Aguirre y José de Hermosilla, secretario de la Academia en ese momento. Estos nuevos estatutos, desarrollados por la administración, son entregados por Hermosilla el 19 de Marzo de 1755<sup>12</sup>. En ellos se introduce un cambio importante respecto a los estatutos de 1751, al eliminar la disposición sobre las ocho plazas de profesores de géneros menores. El motivo de esta desaparición es explicado por Tiburcio Aguirre en un dictamen sobre la reforma de los estatutos entregado el 30 de octubre de 1755. En él señala que la creación de estas ocho plazas *“la franquea la Academia con tanta dificultad que en el día creo no hay mas que uno; con que falta y faltará por mucho tiempo arbitrio para surtir estas ocho plazas y en ninguno los abra que sirvan sin sueldo, sean o no los más dignos”*<sup>13</sup>. En este razonamiento no podemos descubrir un rechazo hacia los géneros menores sino un cierto escepticismo ante la imposibilidad, por un lado, de encontrar maestros para cada uno de los géneros lo que no hace sino recordarnos la pobreza de artistas dedicados a la naturaleza muerta, y por otro, de que trabajasen gratis. Así pues, la eliminación de la enseñanza de los géneros menores en la Academia es más bien una cuestión de necesidad y de sentido común ante la excesiva nómina de profesores que proponían los utópicos estatutos de 1751 y que no se podían mantener.

Así quedarán las cosas respecto a la valoración o referencia a los géneros menores de una manera oficial en cuanto a la enseñanza por parte de la Academia. En

---

<sup>12</sup> AABASF. leg. 1-3/33. Publicados por ÚBEDA DE LOS COBOS, *op. cit.*, 1988, t. II, doc. 29, p. 156-205.

<sup>13</sup> AABASF. leg. CF-2/22 (existe una copia en el mismo archivo 1-3/26). Publicado por ÚBEDA DE LOS COBOS, *op. cit.*, 1988, t. II, doc. 34, p. 224.

los Estatutos de 1757, prácticamente iguales a los de 1755 y que se redactaron de nuevo para dar más poder al Protector, no se hará ya ninguna referencia a los géneros. A partir de este momento, para poder seguir y juzgar la postura de la Academia sobre este género, tendremos que basarnos en lo legislado por medio de las Juntas, que se convertirán en la principal fuente de información sobre el parecer de la Academia respecto a los problemas artísticos que se planteen, tanto prácticos como teóricos.

El reconocimiento por parte de la Academia de la pintura de género se producirá por la aceptación de artistas dedicados a él como Académicos de Mérito. Es interesante destacar que el primer Académico de Mérito cultivador de la naturaleza muerta, **Bernardo Germán Lorente**, en 1756, no recibe el título por su especialidad en este género sino en calidad de pintor de temas religiosos<sup>14</sup>. No es hasta ocho años después cuando se produce el primer nombramiento como Académico de Mérito de un pintor de naturalezas muertas. Se trata de **Mariano Nani**, nombrado Académico de Mérito el 3 de junio de 1765 al presentar “*un cuadro que por lo común se llama bodegón*”<sup>15</sup>. El título de académico, como señalaron los miembros de la Junta, será válido solo para este tipo de pintura, por lo que las funciones en las que pueda desempeñar su cargo se limitarán a este género de pintura. Así pues, la Academia comenzaba a abrir sus puertas a los pintores de naturalezas muertas con lo que ello significa de aceptación y valoración del género. Sin duda parte del mérito fue de Mariano Nani, un más que aceptable pintor de este género de obras y, tras Meléndez, el más destacado en España durante la segunda mitad del s. XVIII.

En otro lugar de la tesis hemos estudiado su biografía pero quiero reseñar aquí algunas características de su arte para entender mejor las aportaciones que este pintor hizo a la pintura de naturalezas muertas en España. A este respecto, resulta sumamente significativa la obra que presentó para su ingreso en la Academia. Se trata de un bodegón en el que se representan al completo los diferentes subgéneros de esta temática. Así encontramos flores, frutas, animales muertos y vivos, objetos de cocina y efectos de trampantojo<sup>16</sup>. Es claro que Nani cuando presentó el bodegón era consciente de lo que

---

<sup>14</sup> Magnífico especialista en la pintura de trampantojos, su verdadera fama la tenía en ese momento como pintor de religión y retratista. Recordemos como Palomino le señalaba como el inventor de la iconografía de la Divina Pastora. A pesar de eso hoy es más conocida su faceta como pintor de trampantojos. El documento de su nombramiento lo publicó J. CAVESTANY, *Arte Español*, t. XV, (1945), p. 108-109. Sobre la producción de este artista véase el capítulo dedicado a la pintura andaluza.

<sup>15</sup> El cuadro se conserva en la Academia (Inv. 1965, nº 558). AABASF, Libro de Juntas, 3/82.

<sup>16</sup> Sobre este *Bodegón* que aún se encuentra en la Academia véase el catálogo de pinturas de este pintor.

necesitaba para conseguir el título y seguramente integró todos estos componentes con el claro objetivo de demostrar el dominio en la representación de todos tipo de objetos y de ese modo lograr el respeto de los académicos y alcanzar el grado deseado. Sabía lo que hacía y los miembros de la junta supieron valorar el trabajo del pintor. Nos encontramos sin duda ante una de las pinturas mejor logradas del artista tanto en su aspecto técnico como compositivo. El mismo tamaño de la obra es significativo pues es una de las más grandes realizadas por el pintor.

El género del bodegón no era extraño a la Academia y en los propios medios de enseñanza se valoraba el aprendizaje de este tipo de obras. Así lo demuestra el que Gregorio Ferro presentase en diciembre de 1765 “la copia de un cuadro bodegón de la escuela al parecer de Murillo”<sup>17</sup>. Pero el nombramiento de Mariano Nani dio un nuevo impulso a esta valoración. En efecto, parece que con él, los miembros de la Academia abrieron las puertas a otros pintores de este género que comenzarán a solicitar algún título, no solo por el prestigio, sino porque, recordemos, los miembros que formaban parte de la institución gozaban de numerosos privilegios, como la libertad respecto a los gremios o el poder librarse de las levas forzosas tan comunes en el reinado de Carlos III. Con este fin parece que en 1766 los mallorquines **Cristobal Vilella** y **José Cantellops** solicitaron a la Academia alguno de los títulos que ésta confería. Ambos arguyen en su solicitud, además de sus méritos, que ante “*las persecuciones que han padecido en aquella capital de parte del Gremio de Doradores Pintores Charolistas y escultores por no haberse incorporado a ellos*” presentan a la Junta: “*Vilella, dos cuadritos de su invención que representan unas cajas de dulce, garrafa, chocolatera y otras piezas de repostería y el otro varios papeles estampas y Naipes todos de olio y Cantellops un Bodegón copiado por un original de Velázquez*”<sup>18</sup>. La Junta decidió “*en vista de que hay algún merito en estas obras*” y “*en consideración también de que es justo recurrir del modo posible a que a los verdaderos Profesores y aplicados a las artes, no se les atropelle los gremios de los que usurpan el nombre de pintores escultores y arquitectos sin serlo acordó por uniformidad de todos los votos conceder a los dichos Cristóbal Vilella y Joseph Cantellops el Grado de Académicos Supernumerarios por la Pintura*”<sup>19</sup>. El título, el más bajo en el escalafón de la Institución, demuestra que no eran unos pintores de gran calidad y que la intención de la Academia, en este caso, era

---

<sup>17</sup> Junta Ordinaria, 22 de diciembre de 1765, AABASF, Libro de Juntas, 3-82.

<sup>18</sup> Sobre la labor de Vilella como pintor de naturalezas muertas véase el capítulo de dicado a Mallorca.

<sup>19</sup> Junta Ordinaria de 7 de Septiembre de 1766, AABASF, Libro de Juntas, 3/82.



defender a los artistas de los abusos de los gremios además de potenciar y ensalzar la pintura de género pues con esta graduación se buscaba incentivar a los artistas que aún no poseían una cierta maestría. En el capítulo dedicado a la naturaleza muerta en Mallorca ya hemos visto cuál era la situación de la pintura de género.

Carecemos casi por completo de documentos y noticias sobre Cantellops, cuyo arte desconocemos prácticamente; en cualquier caso, la obra que presentó demuestra la actualidad de Velázquez en el mundo académico español. Más atractiva es la figura de Cristóbal Vilella, personaje realmente interesante por su actividad a medio camino entre artista y naturalista. Su obra es un buen ejemplo de cómo se mezcla la pintura de bodegón y la ilustración científica. Su personalidad artística ha sido considerada en el capítulo dedicado al género en Mallorca.

El camino iniciado por la Academia de favorecer y permitir la entrada en la institución de pintores de los géneros menores se mantendrá en los años siguientes, en los que veremos cómo se introduce una tendencia que provocará una interesante polémica. Nos referimos a la pintura de flores dirigida a un fin práctico como son los diseños textiles. En 1763 el Marqués de la Florida, Académico de Honor, planteó a la Junta la promoción de este tipo de estudio de las flores con un fin industrial<sup>20</sup>. La Junta, tras haber “conferenciado largamente el asunto”, no llegó a ninguna conclusión y lo dejó para la próxima reunión, cosa que no se hizo, lo que podríamos interpretar como un intento por parte de los artistas de aplazar *sine die* este debate. Sin embargo, no tardarán los nobles en intentar de nuevo la creación de estos estudios. Un nuevo pasó será el nombramiento, el 9 de Junio de 1769, de **Cándido García Romeral**, “*antiguo discípulo de la Academia y el más antiguo dibujante de las Reales Fábricas de tejidos de Talavera de la Reina*”, como Académico de Mérito gracias al mérito de los dibujos de flores para tela que presenta. A pesar de la presión de los nobles es interesante señalar como los académicos, en defensa del arte, se cubrirán las espaldas y le negarán el derecho a que pueda votar en relación con los demás géneros pues “*la pericia en este género de dibujo no es bastante para el que la posee pueda votar con entero conocimiento en la Academia sobre las producciones mas sublimes de la pintura*”<sup>21</sup>. Al igual que sucedió con Mariano Nani, la especialidad de Romeral al ser la más baja de la jerarquía artística no le permitía el poder juzgar las más complejas y sublimes pinturas

---

<sup>20</sup> AABASF, 3/82, Libro de Juntas, Junta Ordinaria del 10 de abril de 1763.

<sup>21</sup> AABASF, 3/82, Libro de Juntas, Junta General, 9-VI-1769.

de historia, mitología o religión. No poseemos el memorial de este pintor pero gracias a los datos aportados por el acta de la Junta sabemos que en realidad se trataba de un diseñador de motivos florales. Según parece era de origen gallego y se matriculó entre los primeros discípulos de la Institución en 1752<sup>22</sup>. El artista trabajaba en la Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina fundada a mediados del s. XVIII por José de Carvajal<sup>23</sup>, por lo que no es extraño que fuese este, Protector de la Academia en 1769, el que presentase a este artista. Sin duda la Academia, a pesar de que García Romeral no había realizado ninguna pintura, le concedió el título para satisfacer al máximo dirigente de la Institución. Su nombramiento supone el inicio de una lucha entre consiliarios y artistas en la que estos últimos lucharan por defender la enseñanza puramente artística en la Institución. No conocemos ninguna obra realizada por García Romeral si bien esta estaría fuertemente influida por el mundo del diseño textil francés<sup>24</sup>.

En este nombramiento se atisba el inicio de una situación que provocará uno de los debates académicos más importantes en los años siguientes y que pondrá a prueba el poder de los artistas por defender su carácter como tales frente al interés de la nobleza por aprovechar las instituciones académicas para el desarrollo industrial en la península. Esto se traduce en el interés por parte del rey y de los dirigentes de la propia Academia por potenciar en la institución la enseñanza de artesanos que trabajasen en las manufacturas nacionales. García Romeral es uno de estos y, aunque es dudoso que se le pueda considerar un verdadero pintor de flores al óleo, ya que hasta ahora desconocemos cualquier obra suya, tiene el mérito indudable de ser el primer Académico de Mérito por la pintura de Flores en la de San Fernando. Como veremos más adelante, el interés por potenciar el dibujo de flores motivará la aparición de una gran escuela de pintores de flores en Valencia.

---

<sup>22</sup> E. PARDO CANALÍS, *Los Registros de matrícula...*, Madrid, 1967, p. 46. Ingresó en la institución el 7 diciembre 1752 con veinticuatro años. Era natural de La Guardia e hijo de Cristóbal García Romeral y de María Sánchez.

<sup>23</sup> L. F. PEÑALVER RAMOS, *La Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina. De Ruliere a los Cinco Gremios Mayores. 1784-1785*, Talavera de la Reina, 2000, p. 11. No sabemos cuando comenzó a trabajar en la Fábrica Cándido García Romeral pero sin duda estuvo en contacto con alguno de los diseñadores franceses que en ella trabajaron tales como Lorenzo Montizon o Francisco Bedat. De ellos tomaría los típicos diseños de flores lioneses que triunfarán en Valencia.

<sup>24</sup> A pesar de haber buscado los dibujos entregados por este artista no parecen encontrarse entre los fondos de la Real Academia de San Fernando. Tal vez fueron utilizados como modelos por los estudiantes lo que provocaría su deterioro y posterior destrucción.

La decidida posición de los Consiliarios a favor de potenciar la enseñanza en beneficio de la industria no es algo aislado en España. Al contrario, este proceso que se inicia en Francia en la primera mitad del s. XVIII, se expandió por el resto de Europa y, hacia los años sesenta, había un evidente y general interés por parte de los dirigentes de usar las academias como centros de aprendizaje del diseño para que mejorasen las producciones industriales. Así sucede en Inglaterra, Italia o Alemania donde las academias son utilizadas como centro de formación profesional dirigido a la industria. Incluso, como veremos más adelante, se comenzarán a crear Escuelas dedicadas a estas enseñanzas que llegaran a convertirse con el paso del tiempo en Academias bajo el patrocinio real, como demuestran los casos de Sevilla, Cádiz o Barcelona. La Academia de Madrid ofreció en todo momento una fuerte resistencia a esta tendencia; no obstante tuvo que ceder a veces la fuerte presión de los consiliarios<sup>25</sup>.

La aceptación de García Romeral en la institución inició una cuestión que provocará cierta tensión entre los miembros de la Academia, en especial entre los consiliarios y los artistas. Frente al interés de los primeros por servirse de la Academia para potenciar las artes industriales, en este caso la sedera, con la formación de diseñadores para tejidos, los artistas manifiestan una clara oposición al considerar esta labor típica de artesanos y no de artistas. La confrontación entre los consiliarios y los artistas será clara y como veremos se dilucidará en diferentes episodios. Un claro ejemplo es la posición de los artistas de la Academia ante la petición de **Pedro Pascual Lazcarro** de crear una escuela de flores. La solicitud fue presentada por Luis Alvarado, secretario de la Real Junta de Comercio, en la Junta ordinaria del 5 de Abril de 1772. Este Lazcarro tenía una formación puramente tradicional en el taller de su padre y su mayor mérito era haber “*logrado grande adelantamiento acreditado con una bata, que pintó para la Princesa Ntra. S<sup>a</sup>. que se dignó aprobarla*”<sup>26</sup>. El pintor pretendía que en la propia sede de la Academia, o en cualquier otro lugar, se estableciese un estudio de pintura sobre tejidos de seda, del que él mismo se proponía por primer maestro. Los Directores y Tenientes que evaluaron su proyecto valoraron la ejecución técnica pero denostaron los temas dibujados “*no son de igual bondad, porque (como los más de esta especie) son puros caprichos no sujetos a reglas; que la invención, novedad de este*

---

<sup>25</sup> Una visión más completa de la situación de las academias europeas respecto a este tema se encuentra en N. PEVSNER, *op. cit.*, 1982, en el capítulo IV, “Resurgimiento clásico, mercantilismo y academias de arte”, p. 102-131. Especialmente centrado en el mundo alemán.

<sup>26</sup> AABASF, Libro de Juntas, 3/82, 5 de abril de 1772.

*pintado consiste solo en el secreto de preparar las tintas, o colores, que el buen uso de ellos depende de dibujar bien; que es lo que a expensas del rey se está enseñando en la Academia por los más hábiles profesores, siendo copiosísimo el número de discípulos de todas clases, que dibujan mejor, que el que ha hecho estos pintados; que para preparar, y disponer las tintas están publicados en varios libros muchos secretos, y la práctica de pocos días basta para usar bien los colores sobre tegidos de seda, sin necesidad de Maestro de que hay exemplar en un profesor de la Academia”<sup>27</sup>. Como podemos observar, los artistas rechazan de pleno la idea de crear este tipo de escuela, defendiendo la propia capacidad de los maestros de la Academia para enseñar este tipo de dibujo, a la vez que evitaban introducir una escuela cuya verdadera función era la formación de artesanos.*

Sin embargo, los consiliarios no cejaban en su empeño y en ese mismo año presentaron un nuevo proyecto para crear una escuela de flores. El día 17 de Abril llegó una notificación firmada por el Protector de la Academia, el marqués de Grimaldi, en la que presentaba el proyecto de **José Garcés** de erigir un estudio de flores en la Academia<sup>28</sup>. La presión a la que se somete a la Academia en esta ocasión para que la aceptase es notable: al memorial presentado por este pintor acompañaba una minuta en la que Bernardo Iriarte indica al secretario que *“El Sr. Marques de Grimaldi está empeñado en promover este estudio que es necesario en España si han de florecer las artes mecánicas, haga Vs, todo lo que dependa de Vs. para que la Academia entre en ello. La misma Academia se lo ganará en el concepto de S. E. y del Rey”<sup>29</sup>*. Hasta este momento no se había visto una mayor coacción por parte del Protector de la Academia hacia los académicos ni en este tema ni en ningún otro, lo que demuestra el interés que tenían los nobles por la implantación de esta escuela. Conviene advertir que la atención prestada por parte de los consiliarios a los géneros menores (en este caso la pintura de flores) no debe entenderse como una defensa de estos ni como un intento de reivindicación de su valor como creación artística, sino que obedece un interés puramente material ligado a una finalidad estrictamente comercial. Recordemos que con la llegada de los Borbones a España se había promovido la fundación de diversas manufacturas, muchas de ellas financiadas por la Corona, pero muchas otras también

---

<sup>27</sup> AABASF, Libro de Juntas, 3/82, 3 de mayo de 1772.

<sup>28</sup> AABASF, Libro de Juntas, 3/82, 1 de mayo de 1772.

<sup>29</sup> AABASF, Libro de Juntas, leg. 38-3/2.

por capital privado<sup>30</sup>. El papel desempeñado por estas manufacturas en el desarrollo del bodegón en el siglo XVIII será, en algunos casos, de gran importancia pues a ellas llegaban artistas extranjeros que trajeron consigo las novedades que se producían en otros países. Especialmente importante será el papel de las industrias sederas y el de las fábricas de tapices y porcelana cuyas aportaciones se señalarán en otro capítulo.

Los Académicos consideraban la enseñanza de estas labores como algo impropio de tan alta institución dedicada a las Nobles Artes. Así lo dejan ver en la respuesta que dan a la petición. Estos comunicarán a Iriarte que *“En quanto al establecimiento dela propuesta Escuela, la Junta teniendo presente lo que se conferencio sobre igual punto con el Sr. Académico de Honor Marques de la Florida y lo que acava de responderse a la General de Comercio, acordó se responde al Sr. Protector: que en los mismos estudios Generales del Dibujo que la piedad del Rey mantiene en la Academia esta presente y entablado el de Flores para telas, como igualmente esta el de cacerías, el de bodegones, el de aves y otros muchos que se comprenden en el citado Estudio General al modo que las especies subalternas en su genero común. Las particularidades inclinaciones de los que se aplican a la pintura, llevan unos a la de Retratos, otros a la de Marinas, otros a la de flores, otros a la de pezes, otros a la miniatura, otros a la mas sublime, que es la Historia, y otros en fin a otros pasos, sin que en las Academias haya, ni haya habido jamás Escuela separada para cada uno de ellos”*<sup>31</sup>. La respuesta no podía ser más concisa y firme. Los académicos se negaban a la creación de este tipo de escuelas en una institución dedicada a la creación artística y no a los diseños industriales. Recordaba que eran los jóvenes los que decidían qué camino querían tomar y en qué especialidad pictórica querían desarrollar su arte. Además en este texto deja clara su postura y la idea que tenían sobre la jerarquización de la pintura en la que el género de la Historia era el más sublime de todos en las enseñanzas académicas y por debajo estaba el de la naturaleza muerta.

Son muy interesantes las subdivisiones de la pintura de género que se señalan en este texto: flores, bodegón, peces, aves, cacerías, temas todos ellos que se encuentran en

---

<sup>30</sup> Sobre la fundación de diferentes manufacturas reales véase *Manufacturas Reales: ciclo de conferencias, noviembre 1992, mayo 1993*, Madrid, 1995. Especialmente las de G. ANÉS, “Las Manufacturas Reales: teoría y práctica en las textiles”, p. 13-20 y la de A. RABANAL YUS, “Arquitectura industrial del s. XVIII en España”, p. 25-39, Madrid, 1992. Para una visión mas generalizada de la industria textil en España en la segunda mitad de siglo véase J. CLAYBURN LA FORCE, *The Development of the Spanish Textile Industry, 1750-1800*, Berkeley-Los Ángeles, California, 1965.

<sup>31</sup> AABASF, Libro de Juntas, 3/82, 3 de mayo de 1772.

la pintura de género de estos años, lo que demuestra que en la Academia se enseñaban y realizaban todos estos tipos de pinturas.

La respuesta de la Academia, da a entender además que el crear un aula independiente sería un agravio comparativo con otros géneros considerados más importantes. Por añadidura, se descubre una defensa de la pintura de flores que a pesar de ser un género menor no aceptan que se le considere una actividad industrial. Por ello indican como “*para aplicar sus dibujos a los tejidos de seda es indispensable la observación práctica de los telares, el conocimiento de su mecanismo, la colocación de las sedas las degradaciones de sus colores y otras infinitas combinaciones para poder disponer los claros, y oscuros, y los matizes, que es lo que Garcés (después de sus estudios fundamentales en la Academia) ha practicado y observado en las Fábricas de Talavera y en Francia; de que se sigue ser imposible una escuela de flores para tejidos sin un copioso número de telares de sedas, lanas o de linos. Por tanto juzga la Junta, que debe establecerse en las fábricas de Valencia, y Talavera, donde hay abundantes telares*”<sup>32</sup>. Esta respuesta supone una rotunda negativa a la propuesta del Protector de la Academia. El último argumento para rechazarla se convierte sin embargo en el punto de partida para la fundación de este tipo de escuela en la Academia de San Carlos de Valencia, ciudad con una alta producción sedera. En esta institución surgirán no obstante los mismos problemas. La Academia valenciana aceptó finalmente la creación en 1778 de una Sala dedicada a este tipo de enseñanza para la creación de diseños orientada al mundo artesanal que derivará, en 1783, en la creación de la Escuela de Flores y Ornatos. Su Director Benito Espinós mantuvo un enconado interés en hacer prevalecer en la formación de los discípulos el sentido artístico de la pintura por encima del meramente industrial. Esta actitud de Espinós provocará numerosos litigios y enfrentamientos con los consiliarios<sup>33</sup>. Aprovechamos la ocasión para señalar como en el mundo académico valenciano se valorarán y apreciarán las creaciones que salgan de esta Escuela. En realidad los elogios siempre estarán relacionados con la maestría de los artistas a la hora de copiar y mejorar la naturaleza. Un ejemplo de estas ideas se encuentra en uno de los poemas escritos por Francisco Bahamonde Sesse con motivo de una entrega de los premios de 1801 (Canto IV): “*Belleza peregrina/Acaba de salir de*

---

<sup>32</sup> *Ídem*, (también en ÚBEDA DE LOS COBOS, *op. cit.*, 1988, t. I, p. 651).

<sup>33</sup> Sobre este tema se volverá a incidir en el capítulo dedicado a la pintura de bodegones en Valencia si bien el estudio más importante sobre este problema en la Escuela de Flores y Ornatos de Valencia es el de S. ALDANA, *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*, Valencia, 1970, p. 64 y ss.

*entre cristales/La seca arena huelle airosa planta:/En tu mano gentil ponsa un traslado/Del hechicera amor: ponga una rosa;/Oh ilusión prodigiosa!;/Lienzo y no flores toco!/De muda tabla la piedad invoco!”*<sup>34</sup>. Si bien en algunos casos se valorará la originalidad de los pintores como nos recuerda en su discurso de 1795 Pedro de Silva Meneses: “*con razón os presenta la Academia hermosas macetas de naturales flores, persuadida de que en la verdad de estos matizados entes con que esmaltó sabia la naturaleza los campos, aprenderéis a presentar en las telas unos dibujos que sorprendan y muestren novedad e invención en su misma naturalidad; la contraposición de varias flores muy conocidas cada una de por sí producirá un todo que herirá con novedad y sorpresa la vista de cuantos la miren*”<sup>35</sup>. Finalmente, en ese mismo año, nos encontramos con la oración pronunciada por D. José Ortiz y Sanz, deán de la Colegiata de San Felipe y Académico de Honor de la institución. En ella hace referencia a Juan van Huysum (1682-1749) en la que valoraba sus obras de flores y frutas<sup>36</sup>. Sin duda esta referencia a uno de los más importantes pintores de flores flamenco de la primera mitad del siglo XVIII no era gratuita y estaba relacionada con la posible influencia que el artista tuvo sobre los pintores de flores valencianos.

La negativa de la Academia de San Fernando a la creación de la escuela de diseño no debe entenderse como una postura crítica ante este género, ni siquiera como un intento de despreciar este tipo de pintura, simplemente es una defensa de la pintura como arte liberal, alejada de una función puramente artesanal. Muestra de ello es que la Junta decidirá, a la vista de las obras presentadas por José Garcés, otorgarle el grado de Académico de Mérito por la Pintura de flores “*con el mismo voto y limitaciones con que se concedió este grado a D. Cándido García Romeral el 9 de junio de 1765. Así se acordó exponerlo a S.E.: devolverle a Garcés sus diseños y admitir para colocarse en la Academia los dos que él mismo elija*”. Según Úbeda de los Cobos, la Academia optó por una solución de compromiso en la que quisieron contentar al marqués de Grimaldi con la concesión a Garcés del título, sin embargo no creo que se le nombrase solo por una cuestión de conveniencia. Una de las obras presentadas por el artista se conserva

---

<sup>34</sup> J. F. LEÓN TELLO, *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*, Valencia, 1974, p. 278-298.

<sup>35</sup> Académico Consiliario de la Academia de San Fernando y de la Real Academia Española se dedicó especialmente a las letras. (LEÓN TELLO, *op. cit.*, 1974, p. 242).

<sup>36</sup> *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó, en 6 de Noviembre de 1795*, En Valencia. En la oficina de D. Benito Momfort, Impresor de la Real Academia, Año 1796, p. 51.

aún en el Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se trata de un jarrón con flores<sup>37</sup>. Desafortunadamente este Garcés nos es completamente desconocido y no poseemos ningún documento que nos sirva para conocer su origen. Al observar el florero debemos considerar que se trata de un pintor de origen Valenciano pues el modelo recuerda mucho a los creados en Francia a principios de s. XVIII. La sencillez compositiva, con una disposición de las flores sin ningún tipo de complicación, demuestra la formación del artista como diseñador de flores para telas. En 1727 existía un José Garcés entre los pintores de la manufactura cerámica de Alcora<sup>38</sup>. Cavestany quiso relacionarlo con éste, lo cual no es fácil pues hay una gran diferencia entre las fechas, si bien es posible que tal vez se trate de algún familiar<sup>39</sup>. Lo cierto es que la obra, con una pincelada de calidad, en la que domina una tonalidad fría desvela un conocimiento del mundo francés y especialmente del *Florero* de Benito Espinós de la Academia de San Carlos, si bien es más moderno este último. Por lo tanto esta obra demuestra que Garcés era un pintor de flores de una cierta calidad por lo que es una lástima no conocer más obras de su mano. La calidad de la obra debió ser, sin duda, lo que motivó su nombramiento como Académico de Mérito. Además, debemos recordar que no era el primero en conseguir esta gracia<sup>40</sup>.

Tras estos litigios para discernir y separar entre la pintura de género y el diseño industrial vemos como, solo dos años después, en 1774, se vuelve a conceder el título de Académico de Mérito a un pintor de género. Es el caso del desconocido **Ramón Castellanos**, discípulo de la institución que, con el ánimo de obtener alguna mención, presentó dos fruteros hechos del natural. Los profesores, a la vista de estos, “*expusieron que havia muy suficiente (mérito) en los dichos fruteros principalmente de un puro aficionado*”. Por ello, como ya había ocurrido antes, se le concederá la graduación en la pintura con voz y voto únicamente en la clase de frutas o frutos<sup>41</sup>.

Desconocemos casi por completo a este “aficionado” que, no sin mérito, consigue un título que había sido denegado a artistas profesionales. Por el acta de la

---

<sup>37</sup> Es la única de las dos obras que entrego José Garcés que se conserva. Desconocemos cual sería la otra pero sin duda se trataría de un diseño floral. El Jarrón de flores se encuentra actualmente en los almacenes (nº inv, nº 720). Sobre él hablaremos en el capítulo dedicado a la escuela valenciana.

<sup>38</sup> J. F. RIAÑO, *The Industrial Arts in Spain*, Londres.

<sup>39</sup> J. CAVESTANY, *op. cit.*, 1936-40, p. 99. No considero posible que un hombre de al menos setenta años se entretuviese en crear un proyecto de una escuela de flores. Sin embargo VIÑAZA indica que ya en 1802 estaba muerto lo que reafirma la idea no que no son la misma persona (*Adicciones al Diccionario...*, Madrid, 1889, p. 219).

<sup>40</sup> ÚBEDA DE LOS COBOS, *op. cit.*, 1988, t. I, p. 452.

<sup>41</sup> AABASF, Junta Ordinaria, 6 de noviembre de 1774.



Junta sabemos que su verdadera profesión era la de Oficial Tercero de la Secretaria del Consejo de Hacienda en Sala de Única Contribución y que asistió a los estudios al menos desde 1754<sup>42</sup>. No poseemos más noticias sobre él pero no deja de ser curiosa la existencia de este personaje. Las pinturas con las que consiguió el cargo se conservan aún en el Museo de la Academia de San Fernando. Se trata de dos cuadros que representan *Cestillo de peras y melocotones* y *Cestillo de manzanas, peras y ciruelas*.



**Fig. 5. R. Castellanos. *Cesta de frutas* (Madrid. Academia de San Fernando)**



**Fig. 6. R. Castellanos. *Cesta de frutas* (Madrid. Academia de San Fernando)**

---

<sup>42</sup> E. PARDO CANALÍS, *Los Registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, 1967, p. 23. Se inscribe el 2 de marzo 1754 y ya poseía el cargo de Oficial de la secretaría de única contribución. Por lo que debemos pensar que cuando consigue el título de Académico era ya un hombre maduro.

De ellos se ha destacado especialmente su calidad en el detalle propia del mundo francés<sup>43</sup>, especialmente por la precisión en el dibujo. Estas dos obras desvelan a un pintor que destaca sobre todo a la hora de reproducir la materia de los objetos lo que demuestra que debía conocer la obra de Meléndez. Del mismo modo la simplicidad en la composición anuncian el bodegón neoclásico convirtiéndose este artista en un perfecto puente entre el bodegón de mediados de siglo con el de finales cuyo mejor representante será López Enguítanos. No deja de ser curioso que Ramón Castellanos se convierta en el último Académico de Mérito por la pintura de género pues en adelante solo se dará el título a los pintores de figuras como veremos más adelante.

La polémica sobre la necesidad de crear una escuela de diseñadores de flores volverá a producirse una vez más. En diciembre de 1774 encontramos un Memorial del conde de Baños en el que de nuevo se insiste en la creación de un sala dedicada a la enseñanza de géneros menores como "*el de flores, al de frutas, al de adornos, y otros ramos*" que "*son mui útiles, así para los tejidos de seda, como para los adornos de las casas, y otros muchos usos*". A ella debían enviarse a aquellos alumnos que lo desearan para que se formasen en estas especialidades. De nuevo los artistas volverán a defender sus intereses y, tras agradecer y valorar la propuesta, recuerdan como este tipo de pintura ya se enseñaba en las salas de la Academia. Finalmente, para calmar los ánimos de los consiliarios indicaban la necesidad de tener este consejo en cuenta y estudiarlo más adelante, lo que no volverá a hacerse<sup>44</sup>. Sin embargo el problema de crear escuelas de dibujo estará presente en las Juntas de la Academia si bien esta ya no será la que deba incluir estos estudios en su institución sino que solo se encargará de aportar material para otras escuelas. Es el caso de la Escuela de dibujo creada en Murcia para la que se crearon una decena de dibujos para decorar las sedas, aunque ignoramos quiénes fueron los encargados de llevarlos a cabo<sup>45</sup>.

A pesar de que no volvió a repetirse la petición de crear una escuela de diseño, la Academia se vio forzada a fomentar, de algún modo, la práctica de este tipo de producción, si bien el incentivo partirá casi siempre de particulares, siendo la institución mero instrumento. Así, en 1780, un aficionado ofreció "*dos premios a los discípulos de la Academia que mexor dibuxasen y pintaran de aguada, en quartillas de papel de*

---

<sup>43</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983, p. 170.

<sup>44</sup> AABASF, 3/82, Junta ordinaria de 4 de diciembre de 1774.

<sup>45</sup> AABASF, Junta Ordinaria de 6 de febrero de 1780.

*olanda, seis ramitos de árboles*”, premiados con “*seiscientos reales al que mejor se portase y el otro de quatrocientos para quien se acercase más al primero*”<sup>46</sup>. Los encargados de valorar las obras serían, por supuesto, los miembros de la Junta que en junio procedieron a la resolución según la cual se concedió el primer premio a José Rubio y el segundo a Pedro Cordalle. Al ser solo tres los discípulos que se presentaban al concurso el caballero que ofrecía el premio decidió entregar doscientos reales para el *desconsolado* tercero que era Lorenzo Barrutia<sup>47</sup>.

Otro ejemplo de este intento por incentivar la pintura de flores por parte de particulares, en el que la Academia servía de instrumento al actuar como juez, lo encontramos meses después cuando otro aficionado ofreció un premio que consistía en dibujar “*frutas y flores*”. A él asistieron un mayor número de concursantes, alguno de ellos ya conocido. Los discípulos de la Academia que se presentaron fueron José Rubio, José López Enguídanos, Diego Díaz, Lorenzo Barrutia y José Maea. Los miembros de la Junta eligieron como ganador a Diego Díaz y en segundo lugar a José Rubio quedando muy cerca José López Enguídanos. Como sucedió en el anterior concurso el caballero decidió remunerar también a todos los participantes<sup>48</sup>. Entre los discípulos que se presentaron al concurso encontramos algunos artistas que destacarán en sus carreras artísticas por su dedicación al bodegón, como Enguídanos, o a la pintura de flores con carácter científico como es el caso de José Rubio.

En noviembre de ese mismo año, el discípulo **Miguel Salas** presentaba “*dos fruteros*” a los miembros de la Junta que valoró su aplicación “*considerándole digno de que se le animase a continuar*”<sup>49</sup>.

Un ejemplo más de cómo la academia de San Fernando no descuidó la pintura de género ni su desarrollo se ve en mayo de 1783 cuando mandó colocar en las puertas de

---

<sup>46</sup> AABASF, Libro de Juntas, 3/82, Junta Ordinaria de 2 de abril de 1780.

<sup>47</sup> Ídem, Junta ordinaria, 4 de junio de 1780. Artistas todos ellos prácticamente desconocidos. El más interesante de los tres será José Rubio que como sabemos trabajará como dibujante botánico. Así, sabemos que realizó los grabados de la *Flora Peruviana* de Casimiro Gómez Ortega (AABASF, Junta Ordinaria, 3 de agosto de 1788). En 1798 se presenta en la Academia como “dibujante y grabador de las Reales Flores de América” (Junta ordinaria del 7 de enero de 1798). Finalmente sabemos que en 1791 solicitaba su nombramiento como Académico de Mérito arguyendo su título de “Maestro de la Escuela de Dibujo de los Desamparados” (AABASF, 474-1/5).

<sup>48</sup> AABASF, 3/82, Junta ordinaria de 3 de septiembre de 1780. Los concursantes cobrarán el seis de noviembre, recibiendo José López de Enguídanos, José Maea y Lorenzo Barrutia trescientos sesenta reales. (AABASF, leg. 222-3, Libro de Cuentas de 1780, recibo nº 19).

<sup>49</sup> AABASF, Junta Ordinaria del 5 de noviembre de 1780.

la institución un impreso que anunciaba el concurso a los premios ofrecidos por la Real Academia de San Carlos de Valencia por el dibujo de flores<sup>50</sup>.

Es muy interesante destacar como esta valoración y promoción de los géneros menores se produce por personas privadas, si bien es la Academia la que se convierte en elemento catalizador. No será la institución quien promueva este tipo de actividad artística pero se descubre un interés por parte de la Institución de dignificarlo pues se le concede un estatus mayor, al ser evaluada del mismo modo que los concursos de los premios de la Academia en los que el género era la pintura de historia. Así, el sistema era con voto secreto y la obra anónima. Es un claro ejemplo de cómo la Academia buscaba evitar dar a estos géneros menores un trato de aplicación industrial. Junto a este tipo de premios vemos como poco a poco los discípulos van presentando, para la aprobación por parte de los académicos, obras de género.

Pero no será ese el único medio de valorar la posición de la Academia respecto a la pintura de flores o frutas. Vemos como la Academia, ante el interés por ir creando una colección de pintura que sirva de modelo a los discípulos, adquirirá también cuadros de naturalezas muertas. Entre los primeros que poseerá la institución estarán los comprados en 1781 en la Almoneda del Palacio de la Florida. Entre ellos se encontraban “*uno de caza de pelo viva de dos baras y media en quadro, en ochocientos reales de velón*”, “*otro de frutas y una cabeza de jabalí de quatro baras y tercio de largo y tres de cayda, en dos mil Rs. de Von*”, “*Otros dos el uno de unas águilas, comiendo a un ciervo y el otro, de frutas y flores, un gallo, y un cisne muerto, cuya partida componen la suma de siete mil y quinientos rs. de vn. arriba expresados*”<sup>51</sup>.

En 1791 pasan a formar parte de la colección, “*quatro floreros originales de Margarita Caffi*” que la viuda de Diego Díaz<sup>52</sup>, doña Antonia Martín, presentó a la Junta. La Academia, ante “*el sobresaliente mérito de estos cuadros y la enseñanza que*

---

<sup>50</sup> AABASF, Junta Ordinaria, 4 de mayo de 1783.

<sup>51</sup> AABASF, Libro de cuentas de 1781, 223-3. El nombrado como “frutas y flores, un gallo y cisne muerto” se trata de la obra existente en el Museo de la Academia de San Fernando y atribuido a Peter Boel, *Florero y frutas con cisne muerto* (óleo sobre lienzo, 232 x 391; Inv., 1965, nº 649). El compañero: “unas águilas comiendo un ciervo”, es sin lugar a dudas *Buitres devorando una corza*, en la misma institución (óleo sobre lienzo, 240 x 380; Inv., 1965, nº 859). Atribuido también a Boel y que por el tamaño podría ser pareja del anterior. El que aparece señalado como “frutero y cabeza de jabalí” es el cuadro *Frutero y caza muerta* (Academia de San Fernando, nº inv. 860; óleo sobre lienzo, 235 x 375) atribuido a Adrian van Utrecht y que se encuentra en depósito en el Palacio Arzobispal de Madrid. El último de los cuatro cuadros “caza de pelo viva” es más difícil de localizar, tal vez podría relacionarse con el cuadro *Caza del jabalí* (Academia de San Fernando, nº inv.: 16, óleo sobre lienzo, 210 x 230) aunque las medidas no son exactas.

<sup>52</sup> Recordemos que este Diego Díaz era uno de los discípulos que había participado en el concurso de 1780 que premiaba al mejor dibujante de flores y frutas (véase p. 146), resultando vencedor.

*darían a los discípulos*”, decidió “*conservarlos y gratificar a su dueño con mil y doscientos rs.*”<sup>53</sup>. De estas palabras sacamos dos conclusiones, por un lado, como valoran las obras de género y, más interesante, como la Institución se preocupaba por la adquisición de este tipo de obras para la formación de los pintores.

Sin embargo la Academia será reacia a nombrar a nuevos Académicos de Mérito por este tipo de pintura. Una muestra es el rechazo de la petición de **José Rubio** que en 1791 solicitó este grado para lo que pedía se le dijese qué ejercicio debía hacer. El artista, que desde hacía años destacaba en el dibujo de flores, plantas y animales, recordó todos sus méritos. Sin embargo la Academia fue tajante pues le contestó que “*su aplicación era loable pero no adecuada por si sola para la incorporación a que aspiraba, y que por lo mismo no se le podía dar el asunto que pedía únicamente de flores*”<sup>54</sup>. Es interesante destacar el sentido de la última frase pues para conseguir el título ya no se podía presentar solo un tema de naturaleza muerta (flores, frutas, bodegones, animales) sino que se debían presentar temas de figuras. Vemos el importante cambio de parecer de la Academia que se volverá reacia a permitir la entrada en la Institución a artistas especializados en el género. Se podría pensar que este cambio respecto a los años sesenta y setenta se debe a una ortodoxia en los principios del neoclasicismo con un menosprecio hacia los géneros menores. Aunque siempre debemos tener en cuenta la posibilidad de que realmente los artistas no se lo merecieran.

Un ejemplo de este cambio de actitud se ve en el caso de **José López Enguídanos**, artista que será conocido como el más importante bodegonista del cambio de siglo. Este pintor, tras una más que notable formación en la Academia, presentó una serie de obras para adquirir el grado de Académico de Mérito el 4 de enero de 1795 que consistían en “*quatro fruteros y una Sacra Familia*”<sup>55</sup>, por lo que debemos pensar que el artista, verdadero especialista en el género era consciente que debía presentar una pintura de figuras para conseguir el título. Este le fue concedido casi por unanimidad algo que seguramente no habría sido posible si solo hubiese presentado los bodegones.

---

<sup>53</sup> Ídem, Junta Ordinaria de 3 de abril de 1791. Dos de estos cuadros podrían ser casi sin ningún tipo de duda los que se conservan en el Museo de la Academia de San Fernando (Inv., 1965, nº 59 y 75). PÉREZ SÁNCHEZ (*op. cit.*, Madrid, 1984, p. 128) señaló como era imposible que se tratasen, como se venía asegurando, de los cuadros que pertenecían a Godoy y que fueron incautados en 1808 pues ya figuraban en un inventario de 1804.

<sup>54</sup> AABASF, Junta ordinaria, 3-85, de 3 de julio de 1791. Sobre este pintor de origen valenciano ya hablamos en el capítulo dedicado a la pintura de naturalezas muertas sobre porcelana.

<sup>55</sup> AABASF, Libro de Juntas, 3-85, Junta ordinaria, 4 de enero de 1795. Junto a estas obras pictóricas el artista, posiblemente para dar un mayor peso a su solicitud, presentó un dibujo y la Colección de estampas de las estatuas antiguas de la Academia.

Así pues, a estas alturas todos los artistas sabían que la Academia no concedía el título de Académico de Mérito solo por la práctica de pintura de género.

Un último capítulo de la posición adoptada por la Academia respecto a la pintura de género lo encontramos en 1799. En el mes de noviembre de ese año, **José Rosell** (1778-después de 1837) presentó un memorial en el que solicitaba ser nombrado Académico de Mérito. Discípulo de la Escuela de Flores de la academia valenciana, exponía los méritos conseguidos en aquella institución y acompañaba la petición con un florero<sup>56</sup>. La Junta será tajante en su respuesta al contestarle que “*teniendo presente lo acordado en las ordinarias de 3 de julio de 91 y 10 de enero de 96, acordó que la academia no confería Título de Académicos por las flores, no habiendo más prueba que para la historia*”<sup>57</sup>

A pesar del rechazo por parte de la Academia a la hora de crear Académicos de Mérito a los pintores dedicados a la naturaleza muerta no deja de ser significativo que en el último decenio del siglo avive el interés por este género, no solo entre los discípulos sino también entre diversos pintores noveles. Un buen ejemplo de esta práctica está patente a la hora de enumerar las obras colgadas en las exposiciones anuales que, desde 1793, la Academia decidirá realizar una vez al año, entre los meses de agosto y septiembre<sup>58</sup>. Se realizarán pequeños inventarios de estas exposiciones por lo que se conocen las obras expuestas en estos eventos<sup>59</sup>. Las puertas estaban abiertas para todos los artistas y también para los propietarios que poseían algunas pinturas de interés y tuviesen el gusto de mostrarlas. Existía una gran libertad y los discípulos aprovechaban para presentar obras más afines a sus cualidades, sin la rigidez de los temas de historia de los concursos académicos. Así, artistas como **Isidoro Isaura**, pintor de miniatura, presento en agosto de 1795, “*5 pinturas de las que se llaman bodegones*”<sup>60</sup>. Uno de los especialistas en el género que más expuso en estos eventos fue el valenciano Juan Bautista Romero que presentó obras desde su llegada a Madrid

---

<sup>56</sup> Sobre este pintor véase el capítulo dedicado a la Escuela Valenciana.

<sup>57</sup> AABASF, Junta Ordinaria del 4 de agosto de 1799; leg. 172-1/5. El documento se reproduce en el apéndice documental.

<sup>58</sup> El 8 de Septiembre de 1793 se decidió abrir las salas de la Academia 15 días al año para que se exponga pintura y la gente del pueblo la vea. Se aprobará la idea el 13 de octubre. (Libro de Juntas de 1793). Sobre la relevancia que estas exposiciones tuvieron en el medio artístico y en la sociedad véase A. UBEDA DE LOS COBOS, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, 2001, p. 111 y ss. Una aproximación a estas exposiciones también en J. A. TOMLINSON, *Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces*, Madrid, 1993, p. 64-y ss.

<sup>59</sup> Estos se conservan en el Archivo de la Academia de San Fernando.

<sup>60</sup> AABASF, leg. 55-2/1, Exposiciones 1793-1851.

en 1796, hasta su muerte en 1804, con un interés por hacer pública su valía. Así, en 1796, expone “*un frutero y un florero*”; en 1799: “*un frutero, un florero, un grupo de panes y un dibujo colorido de corte de casaca apropiado para texido*”; en 1800 “*tres quadros uno de Berduras, otro de flores y otro de frutas*”; en 1802, “*Quatro floreros pintados al olio*” y en 1804 “*tres floreros*”<sup>61</sup>. Otro de los grandes especialistas del género de fines del siglo como es José López de Enguídanos no dudará en valerse de esta oportunidad para mostrar sus obras y en la exposición de 1801 colgó “*seis bodegones*”<sup>62</sup>, en 1806 otros seis fruteros<sup>63</sup> y en 1807 de nuevo “*seis bodegones*”<sup>64</sup>. Estas exposiciones debieron ser una buena oportunidad para todos estos artistas que las aprovecharon, sin duda alguna, para mostrar y vender sus producciones. Junto a Isidoro Isaura encontraríamos a **Luis Gil Ranz**, discípulo de la Academia que en 1804 presentó “*un quadrito al olio de un tarro de bizcochos*”<sup>65</sup>. En 1807 presenta “*una copia al olio de un muchacho con frutas y aves*”<sup>66</sup>.

Además de los artistas citados, cuya obra y vida son más conocidas hoy en día, estas exposiciones nos sirven para descubrir a otros tantos pintores de los que se sabe poco o casi nada y que también se dedicaron a este género menor. Así descubrimos a **Santiago Alabert** que en 1799 presenta “*dos floreros al olio y otros de claro y obscuro*”<sup>67</sup>, o **Vicente Prats** con “*un frutero*” en 1805, el mismo año en que un tal **Pablo Bocino** presentó “*un Glotón con aves y pesca*”. En 1806, **Tomás Mate** “*un florero*”<sup>68</sup> y en 1807 **Tomás Hernández de Esora** “*tres bodegones*”<sup>69</sup>.

Además de estos artistas dedicados profesionalmente a la pintura, al ser libres estas exposiciones, también participarán y presentarán obras algunos aficionados como

---

<sup>61</sup> No conocemos las obras pues pasarían a colecciones privadas sin embargo los temas concuerdan muy bien con lo que hemos visto en sus pinturas. Incluso la presencia de diseños textiles recuerdan muy bien la formación del artista en Valencia.

<sup>62</sup> AABASF, leg. 55-2/1, *Lista de las obras que se han presentado para la exposición al público en este año de 1801*.

<sup>63</sup> *Ídem*. Año de 1806.

<sup>64</sup> *Ídem*. *Lista de las obras que se han expuesto al público en las salas de la Real Academia de San Fernando este año de 1807*.

<sup>65</sup> AABASF, Libro de Juntas, 5 de agosto de 1804.

<sup>66</sup> AABASF, Libro de Juntas, 5 de abril de 1807.

<sup>67</sup> Las obras que se expusieron en estos años aparecen relacionadas en un documento del Archivo de la Real Academia de San Fernando y que aparece como *Exposiciones, 1793-1851*. De este desconocido artista se conservan dos floreros en la colección de D. Rosendo Naseiro que desvelan sus deudas con el mundo valenciano.

<sup>68</sup> Pintor completamente desconocido sabemos que en 1800 presentó a la Academia una serie de nuevos colores para miniatura. AABASF, leg. 16-44/1.

<sup>69</sup> Este pintor se encontraba pensionado en ese año pues así lo indica cuando en marzo presentó a la Junta “*un bodegón al olio*” (AABASF, Junta Ordinaria de 11 de marzo de 1807).

**Francisco Portillo** que en 1801 lleva “*dos quadritos de uvas pintados al olio*”. Esta libertad expositiva permitía que se exhibiesen obras de maestros ya consagrados que poseían algunos coleccionistas. De este modo D. Nicolás de la Cruz, vecino de Cádiz presentó en 1798 “*un corral con varios animales de Salvatore Rosa*”<sup>70</sup>.

Estas exposiciones además servirán para que en ellas cuelguen sus obras artistas que comenzaban su carrera a principios del siglo XIX y que serán los herederos de la pintura de naturaleza muerta del siglo anterior. Entre ellos el más destacado será **Bartolomé Montalvo**, fiel seguidor de lo creado por Enguídanos, que en 1807 presentaba “*liebre pintada en tabla*”<sup>71</sup>. En 1808 expondrá “*un bodegón con pesca*” y en 1819 “*cuatro cuadros que representaban varias aves y animales muertos y una pellería con unas gallinas*”<sup>72</sup>.

Tal y como hemos visto, la postura de la Academia de San Fernando hacia este género menor respondió en gran medida al espíritu académico: la consideró como algo puramente menor pero defendió su producción y la incluyó entre sus enseñanzas, aunque solo fuese para diferenciarla de los tan denostados artesanos diseñadores. Es curioso destacar como es a final de siglo cuando el género tendrá una mayor aceptación, e incluso desarrollo, con artistas formados en la Academia que se dedicarán casi exclusivamente a él. Tal vez este mayor desarrollo del género podría explicarse por el surgimiento de una nueva clase social, la burguesía, que comenzará a formar sus colecciones y buscará escapar del gusto retórico de la obra de historia y del envaramiento de la pintura religiosa. Así, las nuevas clases sociales burguesas demandarán nuevos temas puramente profanos como el bodegón y el paisaje, géneros ambos que tendrán un magnífico e imparable desarrollo en el s. XIX, durante el transcurso del cual conseguirán imprimir a estos géneros nuevos aires de modernidad.

---

<sup>70</sup> Este personaje no es otro que el conde de MAULE y debía sentir una gran estimación por esta obra pues las incluye en la relación de las obras más importantes de su colección (*Viaje de España, Francia e Italia*, vol. XIII, lib. XXIII, cap. IV, p. 346). Era sin duda un excelente coleccionista además de un entendido en arte, destaca entre algunas de las obras que poseía dos cuadros de “baterías de cocina” de “Ceruti Milanés” (p. 351). Se trata del pintor Giacomo Ceruti (1698-1767) iniciador en Italia de la corriente neo-realista en el bodegón análoga a Tommaso Realsonso en Nápoles. Es algo extraordinario que este coleccionista gaditano poseyese obras que era difícil que se conociesen en España.

<sup>71</sup> Estos artistas pertenecen ya al s. XIX por su producción si bien Montalvo es un claro deudor de los modos y modelos del setecientos. La obra recuerda mucho a la que se encuentra en las colecciones de Patrimonio Nacional (*Liebre Muerta*, Patrimonio Nacional, Inv. 10006071, 59,2 x 47,5).

<sup>72</sup> AABASF, 55-2/1. Exposiciones de 1808 y 1819.





## **2. 2. La pintura de bodegones en la Corte**

Tal y como hemos visto la pintura de bodegones y de floreros, a pesar de no desaparecer durante la primera mitad del siglo, no gozó de una notable importancia en este periodo salvo en casos excepcionales. Es en la segunda mitad de la centuria cuando, a la par de otras artes, comienza la recuperación del género y empiezan a surgir algunas personalidades que se dedicarán en exclusiva a este tipo de pintura, lo que conducirá a una recuperación y un auge que propiciará la puesta al día con respecto a las corrientes de moda en Europa. Los núcleos fundamentales de esta renovación será dos: la Corte y Valencia. Al estudio de esta última dedicaremos un capítulo aparte debido a su gran interés e importancia. Ahora nos centraremos especialmente en la pintura en Madrid.

En este resurgir de las artes, o por lo menos ligada a él, tendrá una notable importancia la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada en 1752, que en cierto modo canalizará el desarrollo del género. En el siguiente capítulo dedicaremos unas palabras sobre su postura y la importancia que tuvieron en la naturaleza muerta española.

Esta recuperación estará ligada especialmente a los reinados de Carlos III y de su hijo, Carlos IV. Recordemos que Fernando VI, no fue un monarca con fuertes inquietudes plásticas y de las que gozó, no estuvieron orientadas hacia este campo pictórico.

El desarrollo artístico más notable se produce durante la etapa carolina. Sin duda Carlos III se sintió fuertemente influido por los gustos de su madre, entre los que se encontraba una afición por los cuadros de naturaleza muerta, en especial los de caza. Recordemos el gran interés que este monarca demostró durante su reinado en la Corte de Nápoles por las obras de Giacomo Nani, al que llegó a nombrar Pintor del rey, o de Baldasare de Caro a los que encargará numerosas obras<sup>1</sup>. Esta influencia se mantendrá durante su reinado español en el transcurso del cual el género se verá sometido a una profunda renovación como demuestran algunos hechos más que significativos. En primer lugar, su reinado coincide con el mayor esplendor de uno de los más importantes bodegonistas españoles de toda la historia de la pintura española. Nos referimos a **Luis**

---

<sup>1</sup> En el capítulo dedicado a la naturaleza muerta en la primera mitad del siglo ya hablamos de este pintor y de la serie de pinturas enviada a Isabel Farnesio.

**Egidio Meléndez** (1716 - 1780), al que Carlos III ya conocía desde su reinado en Nápoles, a donde Meléndez viajó con la intención de medrar artísticamente a la sombra del monarca<sup>2</sup>.

A esto se puede añadir que su reinado coincide con una profunda renovación estética de la producción de tapices en la Real Fábrica de Santa Bárbara en Madrid, con un desarrollo amplio de la temática del bodegón de caza. Lo mismo sucederá con la manufactura de porcelana del Buen Retiro. Finalmente, es Carlos III quien, a su vuelta a España, trae consigo a **Mariano Nani** (1725– 1804), pintor fundamental en el género durante toda la segunda mitad del siglo.

Además, durante su reinado, tiene lugar uno de los acontecimientos más importantes del siglo: el descubrimiento y excavación de las ciudades de Pompeya y Herculano. Recordemos que se descubrirán una gran cantidad de pinturas que abrirán nuevas expectativas respecto al estudio de la pintura romana. Entre estas pinturas se encontrarán numerosas representaciones de *xenias*, lo que podríamos considerar nuestro bodegón actual<sup>3</sup>. Estas pinturas fueron grabadas y publicadas por lo que rápidamente llegaron a toda Europa. Haría falta un estudio que se centrara en la verdadera repercusión de estas obras en la naturaleza muerta europea<sup>4</sup>. Sabemos que las pinturas decorativas y figurativas tuvieron una amplia influencia en las artes plásticas. Es muy posible que la evolución de la pintura de bodegones, que desde los años sesenta derivará en una corriente realista centrada en temas de cocinas y caza realizadas con gran una gran claridad compositiva, se debiera en parte al descubrimiento de estas pinturas. Recordemos la presencia de Meléndez por esos años en Nápoles y por supuesto la actividad de Mariano Nani que analizaremos más adelante. Ambos pintores conocieron la pintura pompeyana que en esos momentos era el mayor hito artístico en Italia.

Si la vinculación de Carlos III con el desarrollo de la naturaleza muerta en España es importante más lo es, si cabe, la de su hijo Carlos IV, quien demostrará una

---

<sup>2</sup> Como ya indicamos, en esta tesis no dedicaremos un estudio a este magnífico pintor pues ya ha sido ampliamente estudiado en recientes publicaciones.

<sup>3</sup> Sobre estas pinturas y su visión como naturalezas muertas véase Jean-Michel CROISILLE, *Les natures mortes campaniennes. Répertoire descriptif des peintures de nature morte du Musée National de Naples, de Pompei, Herculaneum et Stabies*, Bruselas-Berchem, 1965. Un estudio más moderno con bibliografía reciente es el de Stefano DE CARO, *La natura morta nelle pitture e nei mosaici delle città vesuviane*, Nápoles, 2001. A esta bibliografía se une el catálogo a cargo de Stefano De Caro de la exposición *Arte y Naturaleza en Pompeya*, Barcelona, 1999.

<sup>4</sup> Muchas de estas naturalezas muertas fueron publicadas en *Le Pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*. tom. I-V, Napoli, 1757-1779.

más que destacable afición por la pintura de naturaleza muerta, especialmente durante los años en que fue Príncipe de Asturias. Gran aficionado al arte desde muy joven desplegó un destacado interés por el coleccionismo. Al principio sus gustos estuvieron orientados hacia los maestros del género del siglo anterior, tanto italianos como flamencos<sup>5</sup> algo normal, pues el joven príncipe no hacía sino seguir la moda imperante en esos años. Una muestra de que los gustos del joven Príncipe de Asturias estaban en consonancia con los imperantes en ese momento sería la colección del Conde de Villalcazar de Sirga en la que nos encontramos un interés muy similar por este tipo de pintores<sup>6</sup>.

Al observar ambas colecciones se descubre un gusto, cada vez mayor, por la pintura de flores. Cuando en España se produzca una renovación en esta temática, especialmente en la Escuela Valenciana, Carlos IV será el primero en apoyarla. Así tendrá una gran estima por estos pintores a los que apoyará. Tal es el caso de Benito Espinós y a Juan Bautista Romero<sup>7</sup>, de los que llegará a poseer una magnífica colección de pinturas. Una muestra de la pasión de Carlos IV por las flores y la jardinería se traducirá en la posesión de libros relacionados con esta. Entre ellos está la obra del jardinero real Claudio Boutelou, *Tratado de las flores, en que se explica el método de cultivar las que sirven para adorno de los jardines* (Madrid, imprenta de Villalpando, 1804)<sup>8</sup>, que estaba dedicada al monarca lo que demuestra el interés de este por la jardinería y las flores.

---

<sup>5</sup> Su afición por la pintura de género fue muy importante con la posesión de numerosas pinturas de naturaleza muerta que abarcaron obras modernas así como de viejos maestros. En 1779 sus pinturas colgaban en la Casita del Príncipe de El Escorial entre las que se encontraban diversas obras de Andrea Belvedere en colaboración con Solimena, Margarita Caffi, Peter Brueghel, Jan van Kessel, Jan Philipp van Thielen, Peter Boel y los lienzos de Meléndez (J. VAYUCO, *Inventario General de todas las Pinturas que quedan colocadas en las R.<sup>as</sup> Habitación.<sup>es</sup> de la Casa de Campo del Escorial del Príncipe N. S.*, Escrito por Joaquín Vayuco en el año de 1779, Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, II-3678).

<sup>6</sup> En su casa de campo en Málaga, conocida como la Hacienda de Santo Tomás, se encontraban cuadros de flores de Jerónimo Van Kesel, Juan de Arellano, Margarita Caffi, Jan Philipp Wanthielen y bodegones de Alexander Adriaenssen (A. PONZ, *op. cit.*, tomo XVIII, Carta V, edic. 1947, p. 1645-1646).

<sup>7</sup> Artistas que estudiaremos en el capítulo dedicado a la pintura de flores valenciana.

<sup>8</sup> Se encuentra en la Biblioteca Real (sig. VIII/10953). El interés por las flores no desaparecerá con Fernando VII, sino que se potenciará. Recordemos que el monarca tendrá a su servicio a Miguel Parra que realizará numerosas pinturas de flores para él. Una muestra de su interés por las flores es la adquisición del libro del francés B. Delachénaye, *Abécédaire de flore ou Langage des fleurs: methode nouvelle de figurer avec des fleurs les lettres, les syllabes, et les mots, suivie de quelques observations sur les emblèmes et les devises, et de la signification emblématique d'un grand nombre de fleurs, dédié a S.M. l'Impératrice-Reine*, Paris : de l'imprimerie de P. Didot l'ainé: se vend a Paris chez l'Auteur, rue Geoffroy-Langevin, n°3; chez Lenormand, libraire, rue de Seine, n° 8; chez Treuttel et Würtz, rue de Lille, n° 17; Brunot-Larre, quai des Augustins, n° 33; et les principaux libraires et marchands d'estampes de la capitale, 1811 (Biblioteca Real, sig. XIV/1392).

Este interés por la naturaleza muerta del entonces Príncipe de Asturias, se ve refrendado por el encargo de la archiconocida serie de bodegones de Luis Meléndez. A esta debemos unir la mucho menos conocida serie de bodegones encargada a Mariano Nani de la que hablaremos más adelante. Durante su periodo como rey, no abandonará el interés por este género y llegará a nombrar Pintor de Cámara a un especialista en este género como José López Enguídanos.

### **2. 2. 1. Mariano Nani**

Como ya hemos indicado más arriba, cuando Carlos III llega a España en 1759 trajo consigo a un artista napolitano que se convertirá en uno de los pintores de bodegones más importantes de este periodo en nuestro país. Nos referimos a **Mariano Nani** (Nápoles, 1726 - Madrid, 1804)<sup>9</sup>, cuya llegada a la península se produce en 1760 como pintor de miniatura de la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. Sin embargo, y como ahora veremos, desarrollará una amplísima actividad como pintor de caballete que le hará merecedor de ser uno de los más destacados pintores de naturaleza muerta de su época en España, y que le convertirán en el gran rival de Meléndez en la Corte, con el que, a pesar de que hoy en día les separa una abismal calidad estética, en su momento llegó a competir<sup>10</sup>.

En el apartado dedicado a la obra de su padre Giacomo Nani ya indicamos que Mariano fue un fiel heredero del estilo de su padre que, sin lugar a dudas debió ser su maestro. Así podemos considerar al joven Nani como el último de los *generisti* napolitanos, colofón de una de las más importantes escuelas de naturaleza muerta de Europa, la napolitana, de la que podríamos decir que, así como en su formación tuvo gran importancia nuestro país, no deja de resultar paradójico que finalice en él<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Sobre su vida véase el apéndice biográfico. En el recorrido por la vida del artista aparecen todos los datos y bibliografía que aquí omitimos para no repetirlos.

<sup>10</sup> A pesar de reconocer la importancia y el éxito que Meléndez llegó a disfrutar durante su vida artística como pintor de bodegones, no podemos llegar a afirmar que fuese el pintor preferido por la clientela madrileña y que no tuviese rival, como ha hecho el doctor Peter CHERRY (*Luis Meléndez. Bodegones*, Madrid, cat. exp., Madrid, 2004, p. 26). Una muestra de ello sería la presencia de Mariano y por otro el estado de pobreza en el que se encontraba Meléndez a su muerte

<sup>11</sup> Recordemos la gran importancia de José de Ribera en el desarrollo de la naturaleza muerta en Nápoles.

El legado que Mariano Nani heredó de las enseñanzas de su padre fue, por un lado, la tradición de la pintura barroca de género de fines del s. XVII que ya en el s. XVIII había derivado en un gran decorativismo y, por el otro, la renovación del género mediante la recuperación del naturalismo, en busca de una mayor sobriedad en la representación creada con una iluminación neo-tenebrista. Sin embargo, veremos como a partir de estas primeras influencias derivará, ya en nuestro país, hacia un estilo personal mucho más personal y novedoso.

Se desconoce por el momento la existencia de pinturas de los años de Mariano en Italia, por lo que no podemos juzgar cómo serían las obras de su etapa de formación. Es muy posible que colaborase con su padre en alguna de las numerosas obras realizadas para Carlos de Borbón y que se encuentran en los palacios reales de Nápoles y Caserta. Es en España donde se centra, por ahora, el núcleo de su producción, que en su mayor parte fue a parar a las colecciones reales, lugar donde se encuentra el mayor número de lienzos conocidos y documentados<sup>12</sup>, si bien se sabe que también realizó obras para particulares<sup>13</sup>.

La llegada de Mariano a España se debió a su labor como decorador de porcelanas, aunque el artista siempre se sintió como un pintor al lienzo y luchó para poder ejercer esta profesión. Así en 1761, al año siguiente de su llegada, y pese a estar trabajando en la Fábrica del Buen Retiro, descubrimos cómo comienza a realizar pinturas para el rey<sup>14</sup> centradas en temas de cacerías que, como vemos al observar el catálogo de sus obras, serán las más numerosas. Desconocemos de qué obras se trata y podrían relacionarse con algunas de las que se encuentran en Patrimonio Nacional, si bien no podemos indicarlo con seguridad. Estas obras serían las primeras realizadas por el artista en España.

El estilo de sus primeras obras aún debe mucho a la influencia de su padre, con escenas de interior marcadas por una fuerte iluminación y con los objetos en primer término, lo que le acerca a su coetáneo Meléndez, con el que pudo tener algún contacto

---

<sup>12</sup> La mayoría de las obras conservadas pertenecen o pertenecieron a las Colecciones Reales. También en los Inventarios Reales y en los documentos aparecen citadas numerosas obras realizadas para los monarcas (véase el Catálogo de Pinturas).

<sup>13</sup> Además de las que se conocen en inventarios de colecciones privadas el mismo pintor señalaba en un memorial cómo había trabajado para diversos particulares en la Corte (AABASF, *Académicos de Merito*, leg. 41-1/1).

<sup>14</sup> Archivo de Simancas, leg. 810. Ver apéndice documental.

en Nápoles<sup>15</sup>. Dentro de este estilo está la obra más antigua de Mariano que conocemos. El artista la firma y fecha en 1762 (*Bodegón de carne, fruta y pichones*, col. Fernando Durán). Este bodegón es compañero de la pintura *Aves muertas en un paisaje* (Museo de Bellas Artes de Valencia). Ambas obras parece ser que provienen de la colección del Infante D. Luis Antonio de Borbón. Recordemos como el propio Mariano Nani nos decía que fue maestro de pintura del Infante<sup>16</sup>. Sin duda esta relación debió iniciarse en esta fecha y perduraría hasta el exilio de D. Luis en 1776. Tal vez las pinturas que inicia en 1761 antes mencionadas fuesen estas dos que aquí señalamos. Como sabemos, la relación fue muy fructífera para ambos pues Mariano realizó muchas obras para el Infante, que se convirtió en uno de los más importantes coleccionistas de obras del napolitano<sup>17</sup>. Recordemos como el hermano de Carlos III será un gran coleccionista con un notable interés por la pintura de bodegones. Especialmente por la del siglo anterior, de las que poseerá numerosas obras tanto de la escuela flamenca (seguramente influido por su madre) como española e italiana. Sin embargo demostrará un novedoso interés por los maestros contemporáneos como Mariano Nani, Luis Paret Alcazar y más sorprendente por el valenciano Jerónimo Rosell del que poseyó dos guirnaldas de flores<sup>18</sup>.

El primero de los cuadros demuestra el dominio de Mariano de las escenas de bodegón en interiores de cocinas, muy similar a las realizadas por su padre. La disposición de los alimentos sobre una encimera de piedra, representados de una forma realista y dura con una luz casi tenebrista que ayuda a realzar la realidad de los objetos, demuestra la deuda con Giacomo y con el neo-luminismo de Tommaso Realfonso del que ya hablamos en otro lugar. Sin embargo, la otra obra demuestra un uso de la luz y paisaje adecuado al tipo de escena de caza representada en el campo. Aquí el artista desarrolla un uso de la luz acorde al tipo de representación que está realizando. Esto demuestra que la iluminación no estará ligada exclusivamente a una posible evolución

---

<sup>15</sup> Meléndez estuvo en Nápoles entre 1748 y 1753 por lo que pudo conocer a Mariano o tal vez ver la obra de Giacomo. Véase la bibliografía dedicada al pintor español.

<sup>16</sup> AABASF, Académicos de Mérito, leg. 41-1/1.

<sup>17</sup> Sobre estas pinturas véase el catálogo de pinturas de Mariano Nani. Muchas de las obras que pertenecieron al Infante se dispersaron por el mercado al ser vendidas en un Almoneda pública, otras fueron heredadas por sus hijos.

<sup>18</sup> Sobre la actividad de D. Luis Antonio de Borbón como coleccionista remito a la tesis inédita de M<sup>a</sup> del Rosario PEÑA LÁZARO, *El Infante D. Luis de Borbón y Farnesio, Coleccionista y Mecenas*, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, t. II y III. Las obras de Jerónimo Rosell pasaron a poder de Godoy y de ellas hablaremos más adelante.

artística. Otro ejemplo de este periodo será el *Bodegón de cocina* (Col. privada. Véase el catálogo de pinturas) que repite este tipo de influencias del neo-realismo de Giacomo.

Estas obras son cercanas a las de su padre pero con una pincelada más moderna, más vigorosa y empastada, casi ruda, con un tono más realista y menos decorativo. Cavestany ve en este estilo una hispanización de su arte<sup>19</sup>, si bien debemos señalar que son obras realizadas nada más llegar a nuestro país. Las fuentes de las que parten ambas escuelas son las mismas y su sobriedad responde más al momento artístico en el que se realiza que a una españolización de su arte<sup>20</sup>.

En estos primeros años de su estancia en España el artista napolitano debió alcanzar una notable fama, lo que le llevó a solicitar y conseguir el cargo de Académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1764. Para ello presento la obra *Bodegón de Cordero y aves* (Museo de la Real Academia de San Fernando). El artista era muy consciente de lo que debía hacer y para ello realizó una obra de una cierta complejidad en la que demostró sus magníficas dotes como pintor de género con una más que notable calidad técnica. La pintura supone un perfecto ejemplo de su madurez artística y sus deudas con los modelos de su padre. Sobre una encimera de piedra colocó diversos objetos que aúnan los subgéneros del bodegón: un cordero, flores, frutas, una chocolatera. A ello le añade una nota de dinamismo con el gato que se sube sobre el colgador, del que penden una liebre y unas aves muertas, y cuya influencia la encontramos de nuevo en su padre que la toma de los modelos flamencos de Jan Fyt y Frans Snyders. La escena aparece iluminada con una luz que marca fuertemente la corporeidad de los objetos pero que comienza a eliminar ese interés neo-naturalista de su padre y de sus primeras obras.

En relación con esta obra están algunas otras que debemos fechar hacia los mismos años y que demuestran una composición más sencilla y menos ambiciosa, pero en las que se repiten los motivos, el tipo de factura y una misma iluminación. Entre ellas estarían las dos pinturas de Patrimonio Nacional, *Un gato comiendo un cabrito* y *Gallinero*.

Ambas obras formaban una pareja y pertenecieron a Isabel de Farnesio, como ya indicamos en el catálogo. Es muy posible que la reina viuda, tan aficionada a la pintura

---

<sup>19</sup> CAVESTANY, *op. cit.*, 1936-40, p. 100.

<sup>20</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983, p.168.



de caza y a los bodegones solicitase los servicios del pintor, si bien no sería extraño que cualquiera de sus hijos, Carlos III o D. Luis de Borbón, aprovecharan la labor de Mariano para hacerla un regalo. En el caso del primer cuadro nos encontramos ante una obra típica del pintor napolitano ligada a los modelos de su padre (*Bodegón de cocina con gato*, Palacio Real de Caserta) con un bodegón de cocina típico en los que repite el modelo de gato que aparece en el cuadro de la Academia. La segunda resulta, en cierto modo, más sorprendente pues es uno de los pocos cuadros del artista con esta temática. El modelo lo toma de nuevo en su padre (*Gallinero*, Colección Privada, Roma) que suponen una imagen desvirtuada de los modelos del norte de Europa creados por el holandés Melchior Hondecoerte (Utrecht, 1636 - Amsterdam, 1695) o el flamenco Jan Fyt<sup>21</sup>. Además de usar una pincelada más suelta, en la obra de Mariano vemos una torpeza compositiva y una carencia de medios técnicos a la hora de crear el movimiento.

En los primeros años de la década de los setenta no parece que realizase ninguna obra para la familia real. Recordemos que serán años difíciles para el artista en lo personal, con numerosos problemas familiares que le obligaron a ausentarse de la Corte en varias ocasiones. En la segunda mitad de la década iniciará, gracias a Mengs, su colaboración con la Fábrica de Tapices de Madrid<sup>22</sup>. Su labor como pintor de cartones se centrará en la creación de varios cartones con escenas de caza, dedicados todos ellos a decorar las estancias de los Príncipes de Asturias en el Palacio Real de El Pardo. En otro lugar de la tesis hemos señalado la importancia de estos cartones, por lo que solo nos queda recordar como estas obras le mostrarán como el más importante especialista de este género que trabajaba en la Corte.

Es muy posible que este trabajo le sirviese a Mariano para entrar en contacto con los Príncipes de Asturias. Ya dijimos más arriba que Carlos IV fue una pieza clave en el desarrollo de las artes del fin de siglo. Nos encontramos ante uno de los monarcas españoles que demostrará un gusto artístico más notable, como ya se ha estudiado, que no se veía desde época de Felipe IV<sup>23</sup>. Lo que todavía no ha sido lo suficientemente

---

<sup>21</sup> No deja de resultar interesante señalar la existencia de las pinturas *Gallinero* (Museo Nacional del Prado, o/l, 123 x 242, n° inv.: 1526) y *Riña de Gallos* (Museo Nacional del Prado, o/l, 114 x 167, n° inv. 1532), ambas pintadas por Jan Fyt entre las pinturas de la colección de Farnesio que como en otras obras pudieron servir de modelo a Mariano.

<sup>22</sup> Sobre estas obras véase el capítulo dedicado a la manufactura madrileña.

<sup>23</sup> Sobre el interés artístico de Carlos IV véase el ya clásico estudio de J. ZARCO CUEVAS, *Cuadros reunidos por Carlos IV, siendo Príncipe, en su Casa de Campo de El Escorial*, El Escorial, 1934. A este debemos añadir: A. PEREA, “Carlos IV, “Mecenas” y coleccionista de obras de arte, *Arte Español*, Tomo

destacado es su interés por la pintura de bodegones. Este rey será un magnífico coleccionista de este género de pintura pero además se convertirá, desde su época de Príncipe de Asturias, en un auténtico mecenas de los pintores de género que durante esos años trabajaban en España. Recordemos que su encargo de la serie de bodegones a Luis Egidio Meléndez en 1771 para su Gabinete de Historia Natural, supuso uno de los más importantes encargos de naturalezas muertas realizados en Europa en todo el siglo<sup>24</sup>. A pesar de haber sido estudiados recientemente queremos hacer una breve reseña de su historia ya que estará ligada en cierto modo con la obra de Mariano.

El primer lugar donde estos lienzos se colocaron fue en la Casita del Príncipe en San Lorenzo de El Escorial desde 1779. No sabemos cuándo exactamente, pero en los primeros años de la década de 1780 se trasladaron a Aranjuez y posiblemente su primer destino fue el Pabellón Grande del Embarcadero, que se encontraba en los jardines, para luego pasar, en los años noventa, a la pieza de Cubiertos del palacio real de Aranjuez.

Sin embargo es muy probable la hipótesis de que los cuadros fuesen trasladados a Aranjuez en una fecha anterior, hacia 1782, destinados a la decoración del Pabellón Grande del Jardín del Príncipe que había sido terminado hacia 1784<sup>25</sup>. Al iniciar su disposición sobre las paredes debieron darse cuenta de la necesidad de nuevas pinturas para completar la decoración. La muerte de Meléndez en 1780 imposibilitó que se recurriese de nuevo a sus pinceles y el joven Príncipe decidió recurrir al más experto bodegonista que en esos momentos se encontraba activo en la Corte. Nos referimos claro está a Mariano Nani, al que el futuro monarca debía conocer pues había realizado los cartones con temas de caza de los tapices que decoraban las estancias de su mujer, M<sup>a</sup> Luisa de Parma, en el Palacio de El Pardo. Sin duda, estos temas agradaron a Carlos

---

XXII, 1<sup>er</sup> Cuatrimestre, 1958, p. 8-35. J. J. JUNQUERA Y MATO, *La decoración y el mobiliario en los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979. J. J. LUNA, "Carlos IV, mecenas de pintores y coleccionista de pinturas", *Discurso de Ingreso en la Real Academia de Doctores*, Madrid, 1992.

<sup>24</sup> Afortunadamente esta serie ha sido estudiada con profundidad recientemente por Carmen GARRIDO y Peter CHERRY, Luis Meléndez. *La serie de bodegones para el Príncipe de Asturias. Estudio Técnico*, Madrid, 2005.

<sup>25</sup> Así lo afirman GARRIDO y CHERRY, *op. cit.*, 2005, p. 25. Los pabellones, proyectados por Jacomo Bonavia se construyeron en 1750 y en 1779 el Príncipe los reformó junto con el jardín del Príncipe. La referencia que toman es el plano del Proyecto realizado por Pablo Boutelou, jardinero del Príncipe, en 1784. Este plano fue publicado por J. L. SANCHO, *La arquitectura de los Reales Sitios. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1995, p. 381. El mismo Sancho, sin embargo, indica que el pabellón no fue terminado de decorar hasta 1787 en que se pone un suelo con azulejos de Manises, colgaduras de seda de Valencia y diversos muebles (*op. cit.*, p. 388). Siempre cabría la posibilidad de que las pinturas estuviesen en otro de los cuatro pequeños pabellones junto a este más grande o que fuesen colocadas después.

de Borbón y decidió encargarle una serie de pinturas con temas de caza y de bodegones destinada a completar el conjunto decorativo del Pabellón del estanque, serie típica de un tipo de construcción de estas características. Este interés por las escenas de caza responde a un gusto, por un lado, típicamente regio y, por otro, característico del s. XVIII<sup>26</sup>, pues será un tema frecuente en la decoración de los palacios.

Pensamos que la serie realizada por Mariano se compone de, al menos, doce pinturas, la mayoría firmadas, y fechadas algunas de ellas en 1783<sup>27</sup>. Se trata de las pinturas: *Un perro y un gato disputándose una paloma*, *Bodegón con cordero, dos conejos y un gallo*, *Vendedor de Aves con borrica*, *Vendedor de caza y huevos*, *Perdices y frasco de pólvora*, *Liebre*, *pájaros muertos y escopeta*, *Perdices en un paisaje*, *Liebre y un par de perdices*, *Papagayos sobre una cesta de cerezas*, *Cesta con flores y conejos comiendo hojitas*, *Gallo, gallinas, polluelos y conejo*, *Cabeza de carnero, caldero en la lumbre*, *pies de ternera y dos gallinas muertas*<sup>28</sup>.

Parece ser que todas ellas pertenecieron a las colecciones del Príncipe pues algunas de ellas poseen en el reverso del lienzo las siglas “P<sup>e</sup>. N<sup>ro</sup>. S<sup>or</sup>.” (Príncipe Nuestro Señor)<sup>29</sup>, marca utilizada para las obras de su colección durante su época de Príncipe de Asturias. Del mismo modo, en algunas de las pinturas aparece una inscripción sobre un papel en el bastidor que hace referencia a su ubicación en el Pabellón Grande del Embarcadero. Se trata de las cinco primeras de la lista. Esto indica con claridad que estas pinturas se encontraban colocadas en esta estancia al menos desde 1783<sup>30</sup>. Las pinturas acompañarían por tanto, en un gran conjunto, a la serie de

---

<sup>26</sup> Este tipo de escenas, muy desarrolladas durante el s. XVII en Flandes, tendrán gran éxito en el resto de Europa durante el s. XVIII, especialmente en Italia. Así además de Baldassare de Caro y su hijo Giuseppe De Caro en Nápoles (sin olvidar a los Nani) se dedicarán a esta temática los lombardos Giovanni Crivelli (Milán? - Parma 1760), Francesco Londonio (1723-1783) o el Boloñes Candido Vitali (1680-1753) y finalmente el turinés Michele Antonio Rapous (1733-1819). Sobre estos artistas: *Fasto e Rigore: La Natura Morta nella Italia settentrionale*, catálogo de la exposición a cargo de Giovanni Godi, Reggio di Colorno, 2000.

<sup>27</sup> Véase el catálogo del pintor.

<sup>28</sup> De todas ellas las ocho primeras hemos podido localizarlas entre las colecciones de Patrimonio Nacional y el Museo del Prado. Las cuatro últimas siguen en paradero desconocido y esperamos localizarlas algún día.

<sup>29</sup> Desgraciadamente no hemos podido confirmar que todas las pinturas tienen esta inscripción que si poseen con seguridad *Un perro y un gato disputándose una paloma*, *Bodegón con cordero, dos conejos y un gallo*, *Vendedor de Aves con borrica*, *Vendedor de caza y huevos* y *Perdices y frasco de pólvora*. Ver catálogo de pinturas.

<sup>30</sup> La noticia en CHERRY y GARRIDO, *op. cit.*, 2005, p. 26.

Luis Meléndez<sup>31</sup>. Al no poder estudiar el resto de pinturas de la misma serie de Nani, debemos suponer que también se encontraban en la misma ubicación, especialmente aquellas que repiten los marcos de las ya citadas. Recordemos que tanto la serie de Meléndez, como las ya citadas pinturas de Nani, presentaban el mismo tipo de marco que daría una uniformidad al conjunto pictórico<sup>32</sup>. Es posible que aquellas que tienen un marco diferente (*Perdices y frasco de pólvora* y *Liebre, pájaros muertos y escopeta*) se les haya cambiado en algún momento posterior.

Las pinturas debieron ser trasladadas al Palacio Real de Aranjuez tras la muerte de Carlos III. El mismo Ponz indica como Carlos IV mandó llevar más de cuatrocientas pinturas a este real palacio<sup>33</sup>. No está muy clara cuál fue la primera ubicación de esta serie. Por un inventario que realizó Miguel Muñoz de Ugena, que se encuentra sin terminar y sin fechar, se sabe que los cuadros de Meléndez y de Mariano Nani se encontraban en las habitaciones del Príncipe en el Palacio Real de Aranjuez<sup>34</sup>. En el inventario de Muñoz de Ugena no aparecen todas las obras de Mariano Nani, tan solo nueve señaladas con diversos números hoy visibles en algunas de ellas<sup>35</sup>. Sin embargo,

---

<sup>31</sup> Una reconstrucción idealizada de la disposición de las pinturas en CHERRY y GARRIDO, *op. cit.*, 2005, p. 28, fig. 12.

<sup>32</sup> Sobre los marcos y la uniformidad decorativa del conjunto véase de nuevo GARRIDO y CHERRY, *op. cit.*, 2005, 22 y 25. Los historiadores apuntan la posibilidad de que el diseño fuese obra de Juan de Villavea. Las pinturas de Mariano que poseen este marco son *Un perro y un gato disputándose una paloma*, *Bodegón con cordero, dos conejos y un gallo*, *Vendedor de Aves con borrica*, *Vendedor de caza y huevos*, *Perdices y frasco de pólvora* y *Perdices en un paisaje*. Lo que nos podría hacer pensar que solo fuesen estas las pinturas que se colocaron en el Pabellón del Embarcadero.

<sup>33</sup> A. PONZ, *Viaje por España*, (Madrid, 1772-94), Madrid, 1947, vol. XVI, p. 4-6. Estas pinturas estaban especialmente relacionadas con representaciones de naturalezas muertas. Así, traslada cuadros de Van Thielen, Peter Boel, Brueghel, Jan Fyt o Daniel Seghers.

<sup>34</sup> El Inventario se encuentra en la biblioteca del Museo del Prado y fue publicado por J. J. LUNA, “Un pequeño inventario de pinturas del palacio de Aranjuez en torno a 1800”, *Boletín del Museo del Prado*, VI, nº 14, 1984, p. 123-126. El historiador lo fecha hacia 1800. Recordemos que Muñoz de Ugena entró al servicio de Carlos IV en 1783, cuando todavía era Príncipe de Asturias (MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1994, p. 282). En 1791, gracias a los servicios prestados al Príncipe es nombrado Pintor de Cámara honorario por el recién coronado monarca, título que será remunerado en 1795. Entre estas fechas sitúan la elaboración del Inventario GARRIDO y CHERRY (*op. cit.*, 2005, p. 20). Los anteriores investigadores consideraron que las pinturas pasaron del Pabellón del Embarcadero a las habitaciones del Príncipe de Asturias, el futuro Fernando VII y luego como veremos al Cuarto del Rey, hacia 1795. Sin embargo no han caído en la cuenta de que Muñoz de Ugena no firma como Pintor del Rey, cargo muy importante y del que sin duda le gustaría hacer mención. Recordemos que en 1787 se reformó el pabellón grande del embarcadero (véase § 2. 2. 1. nota 25. Aprovecho para recordar que las referencias a las notas pertenecen todas a la Parte I pues en la Parte II no hay notas a pie de página), es muy posible que las obras tuvieran que trasladarse y se reubicaran en las habitaciones del Príncipe de Asturias entonces, Carlos IV. Es muy posible que le encargase un inventario para recordar las pinturas de su colección que no se terminó pues al poco tiempo murió su padre y las pinturas pasaron posteriormente al poder real. Por lo tanto el inventario sería de hacia 1788-89.

<sup>35</sup> En el inventario aparecen: *Papagayos sobre una cesta de cerezas* (nº 2), *Cesta con flores y conejos comiendo hojitas* (nº 2), *Gallo, gallinas, polluelos y conejo* (nº 12), *Cabeza de carnero, caldero en*

no podemos asegurar que no se encontrasen todas estas obras pues recordemos que el inventario se quedó sin finalizar. Es muy posible que fuesen trasladadas durante el reinado de Carlos IV a las habitaciones del “Quarto del Rey” donde decorarían la Pieza de Cubierto, lugar donde las vio en 1798 el conde de Maule, Nicolás de la Cruz Bahamonde<sup>36</sup>.

En 1818 la Pieza de cubierto mantenía casi por completo la decoración creada por Carlos IV como demuestra el inventario realizado ese año. Gracias a este inventario sabemos que casi todas las pinturas de Mariano Nani se encontraban en la Pieza de Cubierto a excepción de cinco de ellas. Podemos suponer que esta dispersión se debió a traslados producidos durante la guerra de la independencia, pues las que desaparecieron se encontraban en el inventario de Miguel Muñoz de Ugena. Las obras eran: *Liebre y un par de perdices* que habría sido trasladada al Palacio Real de Madrid donde se encontraría en 1814 en las habitaciones del Infante D. Gabriel de donde pasaron al Museo del Prado en 1834<sup>37</sup>; *Perdices en un paisaje*, que debió trasladarse a la Casita del Príncipe de El Escorial donde se encontraba en 1834<sup>38</sup>; y finalmente *Cesta con flores y conejos comiendo hojitas*, *Gallos, gallinas y polluelos* y *Cabeza de Carnero, caldero en lumbre, pies de ternera y dos gallinas muertas*. No hemos logrado localizar estas últimas que, o bien han desaparecido o se encuentra todavía entre las colecciones del Patrimonio Nacional mal atribuidas aunque no hemos logrado localizarlas.

En 1834 el conjunto de la Pieza de Cubierto se mantenía casi por completo pese a que se había producido la desaparición de uno de los cuadros de Mariano Nani. Nos referimos al cuadro *Cesta de flores y conejos comiendo hojitas* que no parece encontrarse en esta estancia y que hoy en día tampoco lo hemos localizado en las colecciones de Patrimonio Nacional.

Una vez realizado el recorrido por las vicisitudes que sufrieron estos cuadros debemos destacar algunas de sus características. Antes que nada es interesante subrayar

---

*lumbre, pies de ternera y dos gallinas muertas* (nº 12), *Liebre, pájaros muertos y escopeta* (nº 13), *Perdices y frasco de pólvora* (nº 13), *Liebre y un par de perdices* (nº 17), *Un perro y un gato disputándose una paloma* nº 16), *Perdices en un paisaje* (nº 18).

<sup>36</sup> *Viaje de España, Francia e Italia*, 1812, vol. XII, libro XXI, cap. III, p. 108-9. Según el viajero: “En la pieza de cubiertos se observan las cacerías de Nani y fruterías de Menéndez firmados muchos de ellos en 1771”.

<sup>37</sup> Así parece indicarlo el Inventario de 1814 del Palacio Real de Madrid (AGP, leg. 38). La noticia de su paso al Museo del Prado fue dada por GARRIDO Y CHERRY (*op. cit.*, 2005, p. 31, nota 47) según la cual la pintura pasó al Museo en 1834 atribuida a Meléndez (ver catálogo).

<sup>38</sup> Véase el catálogo de pinturas.

que esta serie de pinturas será el conjunto más importante realizado por el artista durante su vida, pues la serie de cartones que realizó para la Fábrica de Santa Bárbara no estaba destinada a ser exhibida aunque le sirvió, especialmente los bodegones, para experimentar el tipo de escenas que realizó en sus posteriores cuadros.

En casi todas las pinturas realizadas para Aranjuez predomina la temática cinegética, tema por el que el pintor napolitano gozó de gran fama. Los historiadores siempre habían hecho hincapié en la decisiva influencia de la obra de Baldassare de Caro<sup>39</sup>, uno de los grandes pintores de caza de su época, pero es importante señalar cómo los modos de hacer de éste pudieron llegarle a Mariano por medio de Giacomo, su padre, pues también él realizó este tipo de composiciones<sup>40</sup>. Sin embargo en las obras de Mariano se observa una evolución de la paleta hacia tonos más claros y brillantes, especialmente en sus pinturas con escenas de paisajes, en los que predomina una tonalidad fría, diferente a la de su padre, característica del mundo rococó y que Pérez Sánchez relacionó con una posible influencia de Luis Paret y Alcázar (1746-1799) del que más adelante hablaremos<sup>41</sup>.

Los cuadros más interesantes por la originalidad del tema representado, dentro de la producción del artista, son *Vendedor de Aves con borrica* y *Vendedor de caza y huevos*. En ellos el artista representa figuras humanas y crea composiciones de gran tamaño. La fuente de inspiración es casi con seguridad la pintura flamenca, desde las representaciones de Beuckelaert a las más cercanas y mejor conocidas de Frans Snyders y Jan Fyt<sup>42</sup>. Sin embargo, no olvidemos que también Giacomo Nani realizó este tipo de composiciones. Así, el origen de la pintura *Vendedor de Aves con pollino* es la obra de su padre que se encuentra en el Palacio Real de Caserta en Italia y de la que ya hablamos: *Vendedor de verdura con mujer y asno*. Al compararlas podemos ver las similitudes compositivas pero también se observa con claridad manifiesta la diferencia técnica entre ambos pintores. En Giacomo se ve una pincelada con un mayor interés en

---

<sup>39</sup> Casi todos los especialistas en la pintura de género coinciden en esta influencia de Baldasare De Caro sobre Mariano. Es URREA (*op. cit.*, 1977, p. 166) el primero que destaca esta influencia, que mantendrá PÉREZ SÁNCHEZ (*op. cit.*, 1980, p. 201).

<sup>40</sup> Un cuadro de caza de mano de Giacomo en una colección privada madrileña presenta una escena muy parecida a las composiciones de caza de Mariano.

<sup>41</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983, p. 169. En especial la pareja de bodegones de caza *Liebre, pájaros muertos y escopeta*, *Perdices y frasco de pólvora* y *Perdices en un paisaje*. recordemos que Mariano Nani fue maestro de pintura del Infante D. Luis a cuyo servicio estaba Paret desde 1774 como Pintor de Cámara (MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1994, p. 211).

<sup>42</sup> Recordemos que estas obras de Nani estaban acompañadas por pinturas de estos artistas y de Peter Boel (AGP., leg. 38. Palacio Real de Aranjuez, Inv. 1818).

el dibujo y con una mayor dureza en el contorno pero de formas más amables. En Mariano predomina una mayor rapidez en la pincelada, con una aplicación del color más abreviada y pastosa que le ayuda a crear las formas.

Al observar las pinturas de Mariano encontramos de nuevo el eco de los *presepri* napolitanos si bien con una españolización de los modelos humanos. Sabemos que estas representaciones de figuras con bodegón no fueron una excepción en la obra de Mariano, pues en las colecciones reales se conservaba al menos un cuadro con figuras humanas. Así en el Palacio Real en 1814 se conservaba una pintura en la que aparecía un “interior de una casa con un hombre durmiendo dos perros y un gato que va a coger unos conejos que están colgados”<sup>43</sup>.

En todas estas obras el napolitano muestra un interés cada vez más marcado hacia la simplificación, como si el espíritu clasicista, promovido en la Academia de San Fernando por Mengs, llegase a su pintura. Se descubren composiciones muy cuidadas y ordenadas con todos los elementos perfectamente delimitados y ocupando un lugar individual en el espacio. También en sus lienzos de caza utiliza una estructura piramidal. A pesar de esta perfecta representación de los objetos con una precisa captación visual de las calidades, se descubre en Mariano una cierta dificultad para crear ambientes y relacionar unos objetos con otros. Se tiene la sensación de que los objetos no están en relación entre sí, que no están bien asentados en el espacio que les rodea<sup>44</sup>. Esto potencia su valor visual pero crea un problema de concepción de la composición en conjunto. Recordemos cómo Meléndez<sup>45</sup> también suele situar los objetos separados unos de otros, sin tocarse, pero con un ritmo perfecto, casi matemático, con el que sí consigue relacionarlos y así crear unas composiciones muy equilibradas (característica que también se produce en J. B. Simeón Chardin). Este planteamiento es más evidente cuanto más ambiciosa es la composición de la obra. Un claro ejemplo son los dos bodegones del Palacio de Aranjuez, *Un perro y un gato disputándose una paloma* y *Bodegón con cordero, dos conejos y un gallo* o el de la Academia. Sin embargo en las

---

<sup>43</sup> La obra está en paradero desconocido. Véase catálogo de pinturas.

<sup>44</sup> Este aspecto de la obra de Mariano ya fue señalado por Jutta HELD en su estudio sobre los cartones para tapices (*Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Verlag, 1971, p. 28).

<sup>45</sup> Además de los textos sobre Meléndez citados más arriba es fundamental, por ser el primer estudio monográfico sobre L. Meléndez, la tesis doctoral de Eleanor TUFTS, *Luis Meléndez: Eighteenth Century Master of Spanish Still Life with a Catalogue Raisonné*, Columbia, 1985. Bibliografía en Español J. J. LUNA, *Los Alimentos de España en la Pintura. Bodegones de Luis Meléndez*, Madrid, 1995. Véase en la bibliografía el resto de obras dedicadas al pintor.

obras con temas de caza parece que soluciona mejor este problema y consigue crear escenas más compensadas y mejor insertadas en el espacio.

Finalmente solo nos queda señalar la existencia de dos bodegones de caza, *Gallo muerto*<sup>46</sup> y *Conejo muerto*<sup>47</sup>. Con una composición muy similar en la que, sobre un fondo neutro, se recorta la figura de ambos animales que cuelgan muertos (la liebre abierta y el gallo desplumado de un clavo), las obras están atribuidas a un desconocido Rea que quizá se deba alguna lectura incompleta de alguna inscripción, tal vez “real”. Las obras demuestran una deuda sorprendente con los modelos de Mariano Nani con cuyas obras se podrían confundir (especialmente similar con *Liebre y un par de perdices*). Lo más interesante es que las obras poseen el mismo marco que las obras de Mariano Nani y de Luis Egidio Meléndez que se conservaban en Aranjuez. Así mismo *Conejo muerto* lleva en la parte posterior del lienzo la inscripción “P<sup>e</sup>. N<sup>ro</sup>. S<sup>or</sup>.”, lo que supone que las obras fueron adquiridas por Carlos IV cuando era Príncipe de Asturias y que formaron parte de la decoración del Pabellón grande del embarcadero en Aranjuez junto a las obras de Mariano Nani, Meléndez y Alexander de Anna.

Al observar estas obras de Riofrío y Aranjuez nos vienen a la memoria algunas de las composiciones de las pinturas romanas descubiertas en Herculano y Pompeya. La manera de colgar los conejos y los pollos de la pared con un gran realismo fue frecuente en los Xenia romanos tal y como podemos ver hoy en día. No podemos afirmar que influyesen decisivamente en las obras de Mariano pero no cabe duda que el artista los conocía<sup>48</sup>

La deuda con los modelos de Mariano Nani es extraordinaria y debemos suponer que el artista siguió de cerca la obra del napolitano. Las obras completarían la serie de bodegones del Príncipe de Asturias.

Por afinidad estética, tema y composición debemos relacionar esta serie con los dos bodegones de caza que se conservan en el Museo del Prado y que debemos fechar por los mismos años. Estas pinturas, más otras que aparecen en los inventarios reales, nos hacen pensar que el pintor siguió realizando obras para los reyes y para la familia

---

<sup>46</sup> Óleo sobre lienzo, 63,5 x 42, Patrimonio Nacional, n° inv.: 10066962. “P<sup>e</sup>. N<sup>ro</sup>. S<sup>or</sup>.”.

<sup>47</sup> Óleo sobre lienzo, 64 x 41,5, Patrimonio Nacional, n° inv.: 10066963.

<sup>48</sup> La semejanza con *Lepre e Caponi morti* (Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, n° inv. MNN 8647) es notable. Recordemos que es muy posible que Mariano lo conociese pues fue publicado antes de su llegada a Madrid (*Le Pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualchi spiegazione*. tom. II, Nápoles, 1760, tavola LVI, p. 297).



real. Entre estas obras nos encontramos con una enigmática serie de pinturas entregada en Palacio por el pintor en 1790 y que no sabemos quién encargó. En esta fecha el pintor entrega un documento en el que se recoge una cuenta por la realización de once pinturas, todas ellas bodegones<sup>49</sup>. Las pinturas fueron presentadas a “S. R. M.” que debemos considerar que se refiere a el Rey o a la Reina<sup>50</sup>. Parece ser que las pinturas fueron rechazadas pues no se sabía quien las había encargado ya que al dorso de la cuenta se pregunta quién es Mariano Nani. Además no se sabía dónde estaban los cuadros. Creemos que estos cuadros nunca llegaron a formar parte de las colecciones reales, pues hoy en día no aparecen entre los cuadros que en ellas se conservan. Curiosamente uno de ellos apareció en una colección argentina. Se trata de *Gatos asaltando una jaula de perdices*<sup>51</sup>, tema este que de nuevo tiene su fuente de inspiración en la pintura flamenca y que será un motivo que el pintor napolitano repita en diversas ocasiones como en *Una zorra devorando aves* y *Un perro destrozando una jaula de codornices* (Patrimonio Nacional), todos ellos con un fuerte sentido flamenco.

Al leer el elenco de pinturas que Mariano Nani presentó en este documento vemos como su repertorio temático abarcaba el mismo tipo de temas que hemos visto hasta ahora, si bien algunos no dejan de sorprendernos como los *Bodegones de Cuaresma* y de *Viernes* o la *Cacería florentina*. Las obras más abundantes son los bodegones de cocina por lo que comprendemos muy bien que el profesor Causa le llamara, junto con su padre, *gli specialisti di “aparecchi di cucina”*<sup>52</sup>.

Más sombras que luces se ciernen sobre su pintura de flores. Sabemos que el artista realizó cuadros con estas representaciones. Recordemos cómo en los documentos citados se mencionan algunas pinturas con este tema y sabemos que el artista incluso realizó obras en las que solo aparecían floreros<sup>53</sup>. Sin embargo, es poco lo que se conserva con seguridad de su mano. Además de las representaciones florales que

---

<sup>49</sup> El documento está en el Archivo Histórico Nacional, Estado, leg. 4824. Véase apéndice documental.

<sup>50</sup> El documento fue dado a conocer por J. HELD (*op. cit.*, 1971, p. 177) si bien pensamos que no hizo una buena lectura pues dice que eran seis los bodegones y que estaban pintados para la reina. J. URREA (*op. cit.*, 1977, p. 165) mantendrá la noticia de Held sin confirmar el documento y dice que fueron comprados por la reina Maria Luisa. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (Madrid, 1983, p. 169, nº 153 y 154) al tomar la información de Urrea, relaciona los *Bodegones de caza* del Museo del Prado (nº inv. 264 y 265) con los de la cuenta de 1790. Una vez consultado el documento vemos que ninguno de los cuadros que en él aparece podría relacionarse con alguno de estos cuadros ni con ninguno de los que se conserva en el Patrimonio Nacional.

<sup>51</sup> Véase el catálogo de pinturas.

<sup>52</sup> CAUSA, *op. cit.*, 1972, p. 1026.

<sup>53</sup> Un buen ejemplo son los dos floreros que poseyó Francisco Sabatini recogidos en el catálogo del pintor (*Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, cat. exp. Madrid, 1993, 9. 104).

aparecen en alguno de sus bodegones, como en el de la Academia de San Fernando, poco más conocemos que nos sirva para estudiar su faceta de pintor de flores. En el mercado anticuario circuló hace unos años un Florero en un jardín que podría atribuirse a Mariano<sup>54</sup>. La influencia de los modelos de su padre, derivados de los de su maestro Gasparo López, es clarísima en la composición de la obra. Así mismo el paisaje mantiene una gran similitud con aquellos representados por Mariano en sus bodegones de caza. La obra demuestra la predilección de Mariano por un tipo de composiciones donde prima el gusto puramente decorativo en contraste con el acentuado realismo de sus bodegones y cuadros de caza.

Al contemplar la obra de Mariano Nani descubrimos a un pintor de naturaleza muerta completo, que abarcó todo tipo de representaciones. Al igual que su padre, el napolitano realizó cuadros de cacerías, bodegones de caza, de cocina, floreros, bodegones con figuras, etc... Frente a Meléndez, cuyos registros temáticos fueron muy escasos y se limitó a realizar, una y otra vez (de forma magistral y única) el mismo tipo de representaciones, la obra de Mariano Nani, torpe y a veces ingenua en su realización, es una magnífica muestra, y un magnífico colofón, de la pintura de naturaleza muerta típica del siglo XVIII que mantenía vivo lo creado en Italia y el Norte de Europa. Su estela no será recogida hasta bien entrado el siglo XIX, cuando resurja con fuerza el género del bodegón en España con artistas como **José María Corchón**, **José María Bracho Murillo** (ppios de s. XIX - 1884) o **Federico Jiménez Fernández** (1841- h. 1920)<sup>55</sup>. Una muestra de esta deuda con los modelos de Mariano son las obras de **Manuel Sánchez Ramos**, que siguen muy de cerca los modelos creados por el maestro napolitano<sup>56</sup>. Otro ejemplo sería la obra de **Eugenio Lucas Velázquez** (1824-1870), de cuya mano se conserva un *Bodegón de caza*<sup>57</sup> que repite casi completamente la obra del

---

<sup>54</sup> La obra se publicó en *Antiquaria*, Madrid, 1999, p. 249. Aparece firmado con las siglas “M. N.”, como en el *Bodegón de caza muerta y puñal* (Milán, colección privada).

<sup>55</sup> A pesar de que sus pinturas son bastante frecuentes y circulan con frecuencia por el mercado anticuario y en las subastas, sus vidas y obra son poco conocidas y sería necesaria una revisión más profunda. Algunos datos en CAVESTANY (*op. cit.*, 1936-40, p. 117, 118, 127).

<sup>56</sup> En el Patrimonio Nacional se conservan dos bodegones de este artista que fueron un regalo para la reina Doña Mercedes de Orleans: *Liebre* (óleo sobre tabla, 18 x 9,5, n° inv.: 10006007) y *Aves muertas*, 44 x 36,5, n° inv.: 10014636, fdo: “Sánchez Ramos/1856”). De este pintor solo sabemos que era sevillano y que presentó cuadros de flores y animales en las exposiciones de la Academia de Cádiz. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1858 presentó cuatro estudios de flores, pájaros, naturalezas muertas, perros de caza y un cuadro de comedor (OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, Madrid, 1975, p. 625 y CAVESTANY, *op. cit.*, 1936-40, p. 108).

<sup>57</sup> Óleo sobre lienzo, 73 x 55, n° inv. 1006678, fdo.: “E. Lucas 1855/ en /Madrid/ A. S. R. M. EL/REY”. Sobre este pintor véase CAVESTANY, *op. cit.*, 1936-40, p. 110. Una revisión de su vida y su obra se

napolitano, *Liebre, pájaros muertos y escopeta* (Patrimonio Nacional). La semejanza de ambas en el tema y las medidas nos podrían hacer suponer que fue pensada para que hiciesen pareja. Esto demuestra la pervivencia de ciertos modelos del artista que gozarán de un interés para los pintores del s. XIX. Frente al estilo de Mariano, la opción que triunfará en Madrid, como veremos más adelante, será la de Meléndez, con un tipo de representación austera y simple, basada en la valoración de los objetos y cuyo mejor exponente será José López de Enguídanos<sup>58</sup>.

Finalmente, no es demasiado arriesgado apuntar que en alguno de los bodegones de Mariano se descubre un interés por representar las cosas sin ningún tipo de anecdotismo, centrándose únicamente en el dato visual, de una manera cruda y expresiva<sup>59</sup>. Este mismo interés se descubre en Goya a la hora de abordar el género que será un claro ejemplo de la dirección que tomará la pintura en el siguiente siglo como ya veremos más abajo. Con ello no quiero decir que Mariano influyese y se anticipase al maestro aragonés, pero sí descubrimos en el napolitano a un pintor notable, que demuestra que pese a no ser un gran maestro fue un artista que supo plasmar en su obra el rumbo que tomó el bodegón durante la segunda mitad de la centuria y atisbó alguno de los caminos que se desarrollarían en años posteriores<sup>60</sup>.

### **2. 2. 2. Luis Paret y Alcazar**

La opción más personal e íntima dentro de la pintura de bodegones en este periodo la desarrollará el pintor español **Luis Paret y Alcázar** (1746-1799). Este artista es una figura fundamental dentro de la pintura española de la segunda mitad de siglo, al

---

debe a E. PARDO CANALÍS, "El mundo ignorado de Eugenio Lucas", *Goya*, nº 116, 1973 y *Eugenio Lucas y su Mundo*, Discurso leído por el Excelentísimo Sr. D. Enrique Pardo Canalís, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1976. Finalmente tenemos la completa biografía de José M<sup>a</sup> ARNAIZ, *Eugenio Lucas: su vida y su obra*, Madrid, 1981.

<sup>58</sup> LUNA, *op. cit.*, 1985, p. 37. Relaciona la manera de componer del valenciano con los bodegones de cocina de Mariano Nani.

<sup>59</sup> Estos aspectos aparecen en algunas obras de Felice Boselli (1650-1732); F. ARISI, *Felice Boselli*, Piacenza, 1973. y L. SALERNO, *Natura Morta Italiana*, 1985, Berlín.

<sup>60</sup> En el catálogo del pintor vemos que hay una gran cantidad de pinturas de su mano que se conservaban en las colecciones reales como indican los inventarios reales y que hoy se encuentran desaparecidas. Es muy posible que por las diversas vicisitudes históricas estas desapareciesen. Parte de estas pinturas pudieron ser las que se destruyeron en el incendio del Palacio de Justicia (E. TORMO, "La Galería de Cuadros del Incendiado Palacio de la Justicia", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII, 1915, p. 175.

que se le puede considerar, a excepción de Goya, como el más interesante y personal pintor de este periodo<sup>61</sup>. Sin entrar a valorar la magnífica producción de este artista, que supone el mejor ejemplo de la pintura rococó en España, sí debemos hacer hincapié en una parte de su producción: la pintura de flores. Debemos destacar que las escasas pinturas con esta temática que conocemos de su mano le convierten en uno de los más destacados especialistas de este género en España.

En la formación de este artista tuvo una especial importancia el pintor de origen francés Francisco de la Traverse que le introdujo en las formas y modos del mundo rococó francés y que pudo descubrirle la pintura de flores francesa<sup>62</sup>.

La dedicación de Paret hacia la pintura de flores debió ser bastante más intensa de lo que hoy podemos suponer y su producción tuvo que ser bastante amplia. Del mismo modo debemos pensar que, frente a lo que opinaba Gaya Nuño, el pintor también realizó cuadros de bodegones<sup>63</sup>. Una prueba de que se dedicó a esta labor la encontramos en 1785, año en el que el artista se ofrecía a Carlos IV para realizar este tipo de pinturas<sup>64</sup>. Un ejemplo de cómo serían sus cuadros de naturalezas muertas se puede apreciar en algunas de sus pinturas de género tales como *La Carta* (Colección

---

<sup>61</sup> La bibliografía dedicada a este artista es bastante abundante y en los últimos años se ha estudiado con profundidad. El primero en aproximarse a su estudio fue Juan Antonio GAYA NUÑO, "Luis Paret y Alcazar", *B.S.E.E.*, 1952, p. 87-154. Años más tarde tenemos la primera biografía del pintor con un catálogo de su obra a cargo de O. DELGADO, *Paret y Alcazar*, Madrid, 1957. Un estudio más moderno es el catálogo de la exposición dedicada al artista *Luis Paret y Alcazar, 1746-1799*, Bilbao, 1991. La última aproximación a la obra de Paret es la realizada por J. L. MORALES Y MARÍN, *Luis Paret y Alcazar. Vida y Obra. 1746-1799*, Madrid, 1997, en la que incluye una numerosa documentación nueva.

<sup>62</sup> Recordemos como el pintor francés se dedicó a la pintura de flores si bien no conocemos ninguna obra que lo confirme. Esta noticia la da el propio Paret al dar algunas notas biográficas a Ceán Bermúdez sobre su maestro en las que dice "...Le fue familiarísima la pintura en todos sus modos y diferencias tanto que las pruebas que se registran de su mano principalmente al olio y temple en varios tamaños de Historia, flores y paisaje, que tocaba del más excelente y magisterioso gusto, obligan a dudar en qual género fuese más eminente." (A. RODRIGUEZ MOÑINO, "Charles de la Traverse, pintor francés en España", *Academia*, 1954, p. 379-395. Publicadas en MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1997, p. 256, doc. 85).

<sup>63</sup> J. A. GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1952, p. 126. Tras señalar la presencia de "fragmentos maravillosos" de naturalezas muertas en sus obras, el historiador, en una aventurada afirmación, decía: "es cierto que jamás pintó lienzo ni tabla con sólo una de semejantes naturalezas muertas. Así se lo vedaba su infalible buen gusto y sentido. Y solo se permitió a sí mismo pintar una especie de naturaleza muerta cuya belleza no residiera en precio ni lujo; solo pintó floreros, creemos que los más hermosos floreros de todo nuestro siglo XVIII". El historiador mantenía esa afirmación en 1977 (*Natura in posa. La grande stagione della Natura Morta europea*, Milán, 1977, p. 158).

<sup>64</sup> Durante su estancia en Bilbao parece que, gracias a sus magníficos conocimientos de pintura trabajó como agente de Carlos IV para la adquisición de pinturas. Así compró para el monarca dos cuadros de Jordán y además dos naturalezas muertas. Al comentarlas le indica al rey "...No he hallado más quadros de los que V. M. desea para pieza de comedor, esto es, de lo que llamamos bodegoncillos, mas que los dos que se remiten, que son bien bellos. Creo que en esta clase no descontentarían a V. M. mis producciones..." (J. C. LABEAGA MENDIOLA, *La obra de Luis Paret en Santa Maria de Viana*, Pamplona, 1990, p. 132, doc. 20).

José Luis Varez-Fisa. Madrid), *Traje de Castilla* (Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid), *Muchacha durmiendo* (Colección particular) o *La Tienda del Anticuario* (Fundación Lázaro Galdiano). Todas ellas demuestran una influencia compositiva cercana a los modelos de Teniers pasadas por el tamiz más moderno de Pietro Longhi con un toque de preciosismo ajeno al italiano y más cercano a lo francés. En todas estas escenas aparecen representados pequeños conjuntos de objetos que podríamos denominar como naturalezas muertas complementarias y que nos descubren a un pintor que en el caso de realizarlas como género se encontraría en la estela de artistas como Ane Valayer-Coster (174-1818).

Desafortunadamente solo son dos las pinturas de naturaleza muerta que podemos atribuir al pintor con absoluta seguridad. Se trata de los dos Floreros o Ramilletes que se conservan en el Museo del Prado. Existen algunas dudas sobre su origen pues ambos aparecen por vez primera en el inventario de 1818 en el Palacio Real de Aranjuez, en el Tocador de la reina<sup>65</sup>. Para Pérez Sánchez estas pinturas fueron adquiridas por Carlos IV, cuando aún era Príncipe de Asturias, para que decorasen la Casita del Príncipe en San Lorenzo de El Escorial, donde habrían permanecido por algunos años para pasar después al Palacio de Aranjuez<sup>66</sup> y posteriormente al Museo del Prado en 1834<sup>67</sup>. Esta hipótesis, bastante plausible, no está exenta de problemas para mantenerla. Recordemos que casi todos los cuadros que pertenecieron a la colección de Carlos IV cuando era Príncipe tienen en el dorso la inscripción “P<sup>e</sup>. N<sup>ro</sup>. S<sup>or</sup>. ”<sup>68</sup>, marca que estos cuadros no poseen, por lo que debieron adquirirse con posterioridad. Así mismo, en el inventario que hace Vayuco de las pinturas que el Príncipe de Asturias conservaba en la Casita antes de 1779 no aparecen estas obras<sup>69</sup>. Puede que las adquiriese con posterioridad, pero la gran mayoría de las pinturas que se encontraban en La Casita pasaron a

---

<sup>65</sup> Inv. de 1818 (AGP, leg. 38) en el “Tocador de la Reina con el “306...2 Y. de 2/4 alto p<sup>r</sup> 1/3 ancho floreros...Paret”. Las pinturas siguen conservando el número de inventario visible en el ángulo inferior derecho.

<sup>66</sup> A. E. PÉREZ SÁNCHEZ en *Pintura española de bodegones y floreros*, cat. exp. Madrid, 1983, p. 172, n<sup>o</sup> 158-159. El autor repetirá esta idea en *La Nature Morte Espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle à Goya*, Friburgo, 1987, p. 192.

<sup>67</sup> En el Inventario a la muerte de Fernando VII de 1834 aparece en el Museo del Prado, con los números 18 y 20 en el “Gabinete de descanso de SS. MM, 300 r. v.” (cada uno). (AGP., Fernando VII, Secc. Registros, leg. 4807).

<sup>68</sup> Recordemos la serie de Meléndez que sí estuvo en la Casita del Príncipe, e incluso la de Mariano Nani que, pese a no estar en la dicha Casita, también lo tiene.

<sup>69</sup> J. VAYUCO, *Inventario general de todas las pinturas que quedan colocadas en las r(eale)s havitaciones de la casa de campo del Escorial del Príncipe N(uestro) S(eñor)*, 1779, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, II/3678. A pesar de no aparecer en el inventario pudieron ser adquiridas con posterioridad.

Aranjuez en estas fechas y fueron destinadas a las estancias de Carlos IV cuando se convirtió en Rey. No olvidemos que la mayor parte de su colección fue trasladada al Palacio Real de Aranjuez y que en el inventario de 1818 estaban casi todas en sus habitaciones, mientras que estas estaban en las de la reina como otras muchas adquiridas por Carlos IV cuando ya era rey. Estas noticias nos hacen pensar en la posibilidad de que las pinturas fuesen adquiridas con posterioridad, cuando Carlos de Borbón era ya rey. Por un documento sabemos que en 1807 el monarca adquirió ciento cincuenta y seis pinturas de la colección que pertenecía al dorador Andrés del Peral. Entre la gran cantidad de bodegones que se encontraban en la colección había “*Dos floreros de Paret*” tasados en 600 reales”<sup>70</sup> que podríamos relacionar, casi con total seguridad, con los que se encuentran en el Museo del Prado.

Se ha hablado mucho sobre estos dos ramilletes de flores en los que se ha querido ver una fuerte influencia del mundo francés, tanto en su concepción como en la técnica. En ambos aspectos se encuentra la crítica muy acertada y debemos buscar el origen de las composiciones en las obras realizadas por el francés Michel-Nicolas Micheux (1689-1733)<sup>71</sup>, al que Paret pudo conocer a través de su propio maestro De La Traverse. A pesar de que nuestro pintor estaba al tanto de las novedades que se producían en la pintura francesa de su época, sabemos que el artista utilizaba también modelos antiguos para sus composiciones de bodegones y de floreros<sup>72</sup>.

Si volvemos a las pinturas, descubrimos que ambos ramilletes están realizados con una bellísima factura en la que se descubre un dibujo preciso y se observa una representación de las flores con una cierta dureza que anuncia los modelos que realizarán, ya en el siglo XIX, pintores como Francisco Lacoma o Miquel Parra, ambos fuertemente influidos por la pintura francesa.

---

<sup>70</sup> No debemos dudar de la autoría de estas pinturas pues el tasador de las pinturas fue Zacarías González Velázquez, hijo de Antonio González Velázquez que sabemos que fue maestro de Paret. Además Zacarías conocería bien la obra de este pues se conocerían bien de la Academia de San Fernando. El documento se encuentra en el A. G. P., Secc. Carlos IV, leg. 169-4602. aparece fechado el 15 de noviembre de 1807 y las pinturas aparecen en las entradas 142 y 143 (publicado por B. NÚÑEZ BERNÍS, *Zacarías González Velázquez (1763-1834)*, Madrid, 2000, p. 388). Es curioso pero están tasadas en la misma cantidad que aparecen las obras al entrar en el Museo del Prado en el Inventario de 1834.

<sup>71</sup> La influencia fue señalada por J. J. LUNA, 1985, op. cit., p. 34-35. Sobre este pintor véase M. et F. FARÉ, *La Vie Silencieuse en France. La Nature Morte au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Friburgo, 1976, p. 15-17.

<sup>72</sup> Entre los bienes que el artista trajo a Madrid desde Bilbao en 1787 se encontraban: “(...)Quadros de Estudio: Dos quadros pequeños de bodegoncillos antiguos uno en tabla y otro en lienzo; Dos quadros estudios de flores antiguos” (A. G. Simancas, Secretaría de Hacienda, leg. 1280. Publicado por PARDO CANALÍS, op. cit., 1965, p. 32-35 y por MORALES Y MARÍN, op. cit., 1997, p. 253, doc. 45).

En relación con estos floreros, el profesor J. J. Luna dio a conocer un bellissimo *Ramillete de flores*<sup>73</sup> que demuestra como este tipo de composición debió tener un gran éxito y el artista lo repitió en numerosas ocasiones.

Tomando como punto de referencia los floreros del Museo del Prado se le han atribuido a Paret una serie de pinturas de flores. Debemos poner en duda muchas de ellas pues se basan tan solo en relaciones temporales o compositivas, lejanas, en muchos de los casos, de una verdadera similitud en la factura. El análisis de estas pinturas se realizará en el catálogo razonado dedicado a las pinturas de Luis Paret.

Dentro de la producción que Paret dedicó a la pintura de flores podríamos incluir sus composiciones alegóricas en las que los motivos florales juegan un muy importante papel. Como ejemplo de este tipo de pinturas nos encontramos con dos cuadros realizados por Paret: *Sagrado Corazón de Jesús y Niño Jesús pasionario*<sup>74</sup>. En ambas el niño Jesús aparece acompañado de guirnaldas de flores, no a la manera flamenca o italiana, sino de una forma más sencilla y delicada, con pequeños ramilletes que demuestran la absoluta pericia del pintor a la hora de abordar la factura de este género de pintura. Estas obras invitan a entrar en el debate sobre su posible función simbólica, ligada al tema representado. Las flores son sobre todo rosas y jazmines y tal vez podrían hacer referencia a la pasión de Cristo en el caso del *Niño Jesús Pasionario*. Sin embargo, la composición floral se repite en ambas pinturas pese a la diferente temática por lo que tenemos que considerarlas como un simple elemento decorativo. Además, otras obras de carácter profano del pintor tienen la misma o muy parecida composición, lo que nos reafirma en el valor secular en la representación de estas flores<sup>75</sup>.

Entre la producción del artista ligada a la naturaleza muerta se encuentra una composición que destaca por su originalidad y demuestra que Paret se encontraba al tanto de las novedades artísticas que se producían en Europa. La obra a la que nos

---

<sup>73</sup> J. J. LUNA, "Luis Paret y Alcázar. Obras inéditas y otras consideraciones sobre su pintura", *Archivo Español de Arte*, 1944, nº 294, p. 380, fig. 5. Véase catálogo de pinturas de Paret.

<sup>74</sup> Fueron publicadas por primera vez por X. de SALAS, "Unas obras del Pintor Paret y Alcazar y otras de José Camarón", *Archivo Español de Arte*, 1961, p. 266-267, lam. VIII. La primera se hallaba en la colección del historiador y fue adquirida por el Banco de España donde se halla actualmente. La segunda se encuentra en la colección de los duques de Sueca.

<sup>75</sup> Así lo demuestran las pinturas *Amorcillos en un jardín con guirnaldas de flores* (col. particular) y *Amorcillos en un jardín con guirnaldas de frutas* (col. particular). Mantengo mis dudas sobre la atribución a Paret de esta segunda obra (publicada por MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1997, p. 43, p. 116, nº 15) que parece más cercana al mundo italiano.

referimos es un *Pèle Mêle* (Lámina 141) dedicado a D. José Luzuriaga<sup>76</sup>. La obra, como gran parte de la obra del pintor, tiene una fuerte inspiración francesa y responde a un tipo de composiciones que se pondrán de moda en Francia en la segunda mitad del s. XVIII y llegará a Italia y más tardíamente a España<sup>77</sup>. Este tipo de representaciones son una evolución del trampantojo del s. XVII y estarán destinadas a homenajear al personaje al que están dedicadas. Además se convertirán en una especie de exhibición de la formación intelectual del artista o de la persona a quien está dedicado. En estas composiciones se abandonará el espacio fingido de una pared de madera utilizado hasta ahora, por la representación de los objetos como si se encontrasen sobre una mesa que sería el plano del soporte, con una visión del espacio en horizontal en vez de vertical<sup>78</sup>.

La obra está dedicada a un amigo de Luis Paret, el Doctor José Ruiz de Luzuriaga (1<sup>er</sup> tercio del s. XVIII-1796), eminente médico que trabajaba en Bilbao desde 1774<sup>79</sup>. La obra debió ser realizada durante el tiempo que el pintor estuvo en la ciudad tras su regreso del destierro en Puerto Rico, esto es entre 1779 y 1788, años que permanecerá en Bilbao y en los que desarrolló una amplísima actividad artística<sup>80</sup>. Si bien volvió en otras ocasiones debido al encargo del rey de realizar diversas vistas de los puertos de España. Esta obra debe relacionarse con una de esas estancias posteriores, en concreto a la que realizó en 1791, año en el que tuvo problemas con la Inquisición por la posesión de *La Celestina*, libro censurado por aquel entonces. Entre los que declararon a favor del pintor estaba el Doctor Luzuriaga. Es muy posible que el pintor le regalase esta obra como muestra de su gratitud. La inclusión de una referencia a esta obra literaria en la composición parece así confirmarlo<sup>81</sup>.

---

<sup>76</sup> Se trata de un dibujo sobre papel verjurado, 57 x 44 cm., que se encuentra en una colección particular. La obra fue publicada por E. PARDO CANALÍS, "Una Composición Inédita de Paret", *Goya*, nº 181-5, Madrid, 1984-5, p. 2-4.

<sup>77</sup> Sobre el tema véase P. MAURIÈS, *Il Trompe-l'œil. Illusioni pittoriche dall'antichità al XX secolo*, Milán, 1997 y Alberto VECA, *Inganno e Realtà. Trompe l'Oeil in Europa XVI-XVIII sec.*, Bergamo, 1980. En Italia encontramos un desarrollo de este tipo de representaciones muy similar al español. Destacará en Roma Antonio Piaggio (activo entre 1745-1749) con composiciones muy parecidas.

<sup>78</sup> Sobre este tipo de representaciones en España véase el capítulo dedicado a la pintura de naturaleza muerta en Sevilla.

<sup>79</sup> Original de Zurbano (Álava) su verdadero nombre era José Ruiz Luzuriaga. Perteneció a la Real Sociedad Económica de las Bascongadas, medio por el cual pudo conocer a Paret. Sobre su vida véase M. USANDIZAGA SORALUCE, *Los Ruiz de Luzuriaga, eminentes médicos vascos ilustrados*, Universidad de Salamanca, 1964.

<sup>80</sup> MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1997, p. 56 - 58.

<sup>81</sup> Esta noticia fue aportada por Juan Luis BLANCO MOZO, "Varia paretiana: I. La familia Fourdinier. II. Paret en el País Vascos: su relación con algunos miembros de la Real Sociedad Bascongada de los



La obra es un claro homenaje a este famoso médico. Así, en la composición se pueden observar un ilustración del tomo tercero de *Las Obras de Hipócrates más selectas traducidas al Castellano e ilustradas por el Dr. Andrés Piquer, Médico de Cámara de S. M.*, lo que se convierte en una clara referencia a la profesión del homenajeado. Pero además se incluyen referencias literarias como la portada de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, (Salamanca, 1543) y una página de las *Fábulas* de Esopo.

Junto a estas referencias literarias se representan también objetos que recuerdan otras aficiones del Doctor Luzuriaga, como la arqueología, representada por un disco árabe en color que tiene una inscripción en árabe clásico de carácter laudatorio “Gloria para nuestro señor el Sultán Abu Allah al-Gani bi-llah (el rey Mohamed V de Granada). Por último, un mapa del suroeste de Asia, mar Caspio, Cáucaso, Turquestán, Tibet, Persia e India, aludiría al interés del doctor por la geografía.

Desafortunadamente no conocemos más obras de estas características de mano de Paret, pero un ejemplo de este tipo de representaciones a modo de trampantojo se puede observar en algunos de sus cuadros como en la bellísima pintura *El Rezo del Rosario*<sup>82</sup> en la que, en el fondo, se puede ver representado lo que podríamos entender como un trampantojo de papeles. En este se puede apreciar la calidad del pintor en este tipo de representaciones además de ser un bello documento gráfico de la época.

Una representación muy parecida y anterior a esta en unos años (1783) es el *Trampantojo dedicado a don Francisco Antonio de Lacy*, realizado por el desconocido **Jorge Juan Guillelmi** (1734 - h. 1800)<sup>83</sup>. Esto nos hace suponer que en los círculos intelectuales eran frecuentes estas representaciones de carácter tan personal que Paret debió realizarlas en alguna ocasión más.

Finalmente, dentro de la producción de Paret relacionada con la naturaleza muerta, debemos destacar su labor como dibujante en las ilustraciones de animales para el Gabinete de Ciencias Naturales del Infante D. Luis de Borbón. Realizadas hacia 1774

---

Amigos del País”, *Actas I Congreso Internacional “Pintura Española Siglo XVIII”*, Marbella, Madrid, 1998, p. 299 - 316.

<sup>82</sup> La obra se encuentra en el Patrimonio Nacional en el Palacio Real de Madrid (óleo sobre tabla, 62 x 40 cm.). Se data la obra hacia 1784 más o menos por las mismas fechas en que Paret debió realizar el *Quod Libet* (MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1997, p. 134, nº 47).

<sup>83</sup> Publicada con análisis histórico y crítico a cargo de Ángel Aterido en *Trazos de las Luces. Dibujos españoles del siglo XVIII*, (edic. a cargo de Juan Manuel de la MANO), Madrid, 2002, p. 51-53, nº 9.

se centraron especialmente en una colección de ilustraciones de las especies de pájaros que poseía el Infante<sup>84</sup>. Estos dibujos se encuentran a medio camino entre la representación artística y la científica. Los pájaros están realizados con el detalle y la objetividad típica de la ilustración científica, pero se descubre en ellos un cierto interés por lo anecdótico propio del dibujo artístico. Sin duda es una de las más bellas series de dibujo del siglo dieciocho y se convertirán, junto a las series del mallorquín Cristóbal Vilella, realizadas años después, en el punto de inflexión entre la representación artística que derivará hacia el bodegón puro y la ilustración científica que tendrá un gran auge en los años finales del s. XVIII<sup>85</sup>.

Un personaje que se encuentra a medio camino entre lo puramente español y lo francés sería el desconocido **Ramón Castellanos**<sup>86</sup>. Este artista, que logrará ser Académico de Merito por la pintura de frutas es un absoluto misterio para nosotros. Como funcionario de hacienda debemos pensar que no era un pintor profesional sino más bien parece ser que se dedicaba a la pintura de bodegones por afición, pese a lo cual demuestra una más que notable calidad. De su obra tan solo conocemos las dos pinturas con las que consiguió ser nombrado académico. Se trata de *Cestillo de peras y melocotones* y *Cestillo de manzanas, peras y ciruelas* ambas conservadas en el Museo de la Academia de San Fernando. Al observar estas obras descubrimos un paralelismo compositivo entre ellas sin demasiadas complicaciones en su concepción. El artista demuestra una deuda con los modelos de Meléndez o al menos con la manera de presentar los objetos encima de una mesa sobre un fondo neutro. Sin embargo aquí acaban las similitudes. Lo más destacado de Castellanos en estas obras es su calidad al pintar los frutos y sus hojas con una muy buena calidad en la plasmación de las calidades que recuerdan, como acertadamente señaló Pérez Sánchez<sup>87</sup>, el mundo francés. Una luz casi tenebrista potencia el volumen y la superficie de los frutos y nos

---

<sup>84</sup> Esta producción junto con la serie y algunas ilustraciones más fueron estudiadas con gran acierto por J. MILICUA, "Sobre las aves de Paret", p. 137-154 en el catálogo de la exposición *Luis Paret y Alcazar*, 1746-1799, Bilbao, 1991.

<sup>85</sup> Estos temas ya han sido tratados en otros apartados de la tesis como la Naturaleza Muerta en la Academia. Sin embargo consideramos que sería necesario una investigación más profunda sobre los ilustradores científicos del s. XVIII que hasta ahora solo se ha realizado parcialmente. Según parece el Doctor Peter CHERRY incluirá un estudio sobre ellos en su futuro libro sobre Luis Egidio Meléndez. Algunas consideraciones sobre la relación entre la naturaleza muerta y la ilustración científica en Italia con referencias a Europa las encontramos en G. OLMÍ, "Natura morta e illustrazione scientifica" en *La Natura Morta in Italia*, vol. I, Milán, 1989, p. 69-91.

<sup>86</sup> Los datos que sobre él poseemos ya los hemos indicado en el capítulo dedicado a la Academia y la Naturaleza Muerta.

<sup>87</sup> *op. cit.*, 1983, p. 170.

recuerda algunos modelos de principios del s. XVII. A pesar de su destacada calidad, las obras adolecen de una cierta falta de volumen y un mal asentamiento de los objetos sobre el plano. Sería muy interesante conocer más obras de este artista que realizaba sus obras en los mismos años que Meléndez.

### **2. 2. 3. La estela de Luis Egidio Meléndez: José López Enguídanos y los pintores del cambio de siglo**

No descubrimos nada nuevo si señalamos la importancia que para el bodegón español y europeo supondrá la figura de Luis Meléndez. La recuperación de su obra, con la consiguiente revalorización de esta figura artística, es una de las más sorprendentes y activas que se ha producido en los últimos años dentro de la historiografía artística en España. Ya hemos indicado más arriba que en esta tesis no acometeremos el estudio de su obra, pero sí señalaremos la fuerte impronta que dejó entre los artistas que tras él se dedicaron al género de la naturaleza muerta. De hecho. Meléndez se convertirá en el más afamado pintor de naturalezas muertas de la segunda mitad del s. XVIII, por lo que no debe sorprendernos que su estilo y los modelos por él creados, fuesen copiados por otros artistas que comenzaban su carrera en el último tercio del siglo. La novedad e interés de sus pinturas y la posible exigencia de un público ávido de creaciones que reflejasen la nueva moda pudieron provocar que aquellos artistas que se dedicaban a la pintura de género tomaran como modelo la obra de Meléndez. Sin embargo, y desgraciadamente para nosotros, a la escasa nómina de pintores que conocemos de este periodo se une su calidad, pues a pesar de cumplir lo mejor posible con su obra, ninguno alcanzará el nivel del gran bodegonista español.

Entre los pintores que seguirán el estilo creado por Meléndez el más destacado será **José López de Enguídanos** (Valencia, 1759- Madrid, 1812)<sup>88</sup>. Su producción, a pesar de ser conocida desde hace muchos años, nunca ha sido valorada lo suficiente y en las referencias que sobre ella se han hecho siempre ha primado una cierta devaluación de su obra. Por ejemplo, Cavestany, a pesar de reconocer su importancia, criticaba sus

---

<sup>88</sup> Sobre la vida de este pintor véase el apéndice biográfico.

“cuadros de género”, de de los que decía que eran “discretos de composición y colorido y que “adolecen de cierto rigidez o acartonamiento”<sup>89</sup>. Con el pasar del tiempo la visión sobre su obra ha ido mejorando, y se ha comenzado a revalorizar su pintura de género<sup>90</sup>. Recordemos que durante su vida Enguïdanos tuvo una cierta fama y que, salvo el caso de Mariano Nani que fue pintor al servicio del Rey dentro de la plantilla de una manufactura real, será el primer artista dedicado a la pintura de género al que se nombre Pintor de Cámara<sup>91</sup>.

López Enguïdanos se dedicó a la pintura de figuras y gozó de un cierto prestigio en su época como demuestran sus bastantes encargos; pero fue gracias al género del bodegón por el que se ha hecho un hueco en la historia del arte<sup>92</sup>.

Como ya indicamos en su biografía, el artista inició su formación artística en Valencia pero muy joven, con tan solo 14 años, se traslada a Madrid, a la Academia de San Fernando, donde completará su formación por lo que debemos considerarle como un artista de la escuela madrileña. A pesar de ello, su contacto con el núcleo intelectual y artístico valenciano, tan fuerte en la Corte durante esos años de fines de siglo, será muy importante<sup>93</sup>.

---

<sup>89</sup> J. CAVESTANY, *op. cit.*, 1936-40, p. 101.

<sup>90</sup> Sus obras han estado presentes en cualquier revisión sobre la historia del género en España y sus pinturas han experimentado un cierto auge en su valoración dentro del mercado artístico.

<sup>91</sup> Recordemos que se le nombra pintor de Cámara, gracias a la intervención del Príncipe de la Paz, en 1806 y como agradecimiento regaló al rey dos bodegones de caza.

<sup>92</sup> Gracias al documento que se encuentra en el Archivo de la Academia de San Fernando, transcrito en el apéndice documental, tuvo una numerosa obra religiosa y especialmente de retratos. Una muestra de su quehacer como pintor religioso se puede ver en la Academia en la que se conservan tres pinturas de su mano. Se trata de *Heraclio en la Cruz*, *Sagrada Familia* y *Familia de Esqueletos*. Una muestra de su producción fuera de la Institución artística se puede contemplar en el Real Oratorio del Caballero de Gracia en Madrid. En este templo de la capital podemos contemplar una *Nuestra S<sup>a</sup> de las Angustias de Granada* y un *San Miguel Arcangel*. En todas las obras se aprecia una cierta mediocridad ya señalada por PÉREZ SÁNCHEZ (*op., cit.*, 1983, p. 210). El artista sufrirá la frialdad de su formación académica derivada de los modelos italianos conocidos seguramente a través de los modelos de Mariano Salvador Maella que posiblemente fue su mentor. A pesar de esa cierta falta de originalidad no estaría de más acercarse de una manera más profunda hacia la producción figurativa de este pintor.

<sup>93</sup> Ya indicamos su amistad y colaboración con D. Antonio Ponz y la posterior protección que Manuel Godoy le proporcionará. Recordemos que este personaje será un magnífico coleccionista de pintura y tendrá un especial interés por la pintura de género en la que combinará pintores del siglo anterior (Peter Boel, Margarita Caffi, Jan Fyt, Giovanna Garzoni, Adrien Gryeff, Jerónimo van Kessel, Giuseppe Recco, Daniel Seghers, Frans Snyders y Paul de Vos) con pintores modernos españoles (Meléndez, Benito Espínos, Cristóbal Vilella, José López Enguïdanos, Juan Bautista Romero o los desconocidos Vicente Ferrer o José Moreno), lo que le convertirá junto a Carlos IV en uno de los mecenas y coleccionistas más importantes de fin de siglo. Sobre la labor de Godoy como coleccionista véase I. J. ROSE WAGNER, *Manuel Godoy. Patrón de las Artes y coleccionista*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1983, 2 tomos. En este estudio hay además un interesante recorrido por las colecciones de la época

Tal y como hemos indicado, su obra tendrá una deuda fundamental con lo que en Madrid se estaba realizando durante esos años. Sin duda alguna la principal fuente de inspiración será la obra de Luis Meléndez, de modo que su obra supondrá la continuidad del tipo de bodegón creado por él. Sin embargo, Enguídanos no se limitará a una copia fiel sino que llevará a cabo una simplificación de los modelos, orientados hacia una depuración neoclásica que será la causa, en muchos casos, de que sus obras sean tachadas de acartonadas o secas. La evolución hacia este tipo de bodegón hará que la obra de este pintor se convierta en el nexo de unión entre el bodegón neoclásico de fines del siglo dieciocho y el que se desarrolle en la primera mitad del novecientos.

La producción de este artista que se conoce es relativamente escasa y en ella no se aprecia ninguna evolución, ni variación, en el modo de componer ni en la técnica. Sus pinturas responden al gusto por el bodegón de cocina desarrollado por Meléndez. Así, la mayoría de las obras que de él conocemos, responden a un mismo escenario: una mesa de cocina, vista unas veces esquinada, otras frontalmente, sobre la que se disponen numerosos objetos, recortados sobre un fondo neutro, entre los que se suelen encontrar algunos ya familiares en la obra de Meléndez, cuya influencia puede deberse debido a la proximidad en el tiempo o a la deuda directa con su obra. Nos encontramos con frutos como sandías y melones, cuyo gran volumen marca normalmente la composición y que se complementan con otros más pequeños como naranjas, tomates, uvas, etc.... (al igual que sucede en las obras del pintor nacido en Nápoles). Junto a ellos incorpora, en la mayoría de sus obras, animales de caza muertos: palomas, conejos, perdices; en ocasiones incluso estos se representan vivos como las gallinas del *Bodegón con gallinas* de la Academia. En estas representaciones descubrimos una clara emulación de algunos de los bodegones de Meléndez (si bien el napolitano solo representa perdices como en el *Bodegón de perdices, cebollas, puchero y utensilios de cocina* de la Colección Masaveu). Finalmente están los objetos de cocina: pucheros y chocolateras de cobre, almireces, platos, cestillos o botellas que repiten los modelos del gran bodegonista<sup>94</sup>, reproduciendo esos interiores de cocina que serán típicos en la gran mayoría de las

---

<sup>94</sup> Sobre todos estos objetos y su representación en los bodegones es de gran interés el capítulo de Natacha SESEÑA, “De lo pintado a lo vivo. Objetos y usos cotidianos en los bodegones de Luis Meléndez” en el catálogo de la exposición *Luis Meléndez. Bodegones*, Museo del Prado, Madrid, 2004, p. 119-153.

escuelas europeas lo que demuestra que el desarrollo del bodegón irá paralelo a lo que se produce en el extranjero<sup>95</sup>.

No deja de resultar curioso que la evolución del bodegón durante el último tercio del s. XVIII tienda hacia una gran sobriedad compositiva y un interés por los objetos cotidianos. La naturaleza muerta evolucionará hacia un alejamiento de cualquier decorativismo o elemento anecdótico relacionado con elementos que aportasen un carácter “gracioso” al conjunto. Ello va unido al interés del neoclasicismo por recuperar el orden en las composiciones y provocar una huida del mundo recargado y complejo del rococó. Sin embargo, no deja de llamar nuestra atención el importante desarrollo que tendrá la decoración de interiores con los motivos florales y frutales que antes aparecían en los bodegones. Estas representaciones adquirirán un carácter casi industrial y comenzarán a formar parte de complejos espacios decorativos en los interiores de los palacios. La mejor muestra de ello se verá en el reinado de Carlos IV, que desarrollará un magnífico conjunto de decoraciones que aún hoy podemos contemplar en la Casita del Labrador o en las Casitas de El Escorial. Para la creación de estas magníficas decoraciones el monarca se surtirá de un nutrido grupo de artistas de mediana calidad como pintores de caballete, pero que dominarán perfectamente la pintura decorativa. Así, nos encontramos con decoradores como Manuel Muñoz de Ugena, Juan de la Mata Duque, Luis Yappelli, Manuel Pérez Tejero o Vicente Gómez<sup>96</sup>. Sus pinturas no pueden considerarse como naturalezas muertas pero algunas de ellas no dejan de resultar interesantes y, de algún modo, serán responsables de la evolución del género al suplir con sus creaciones algunos de los espacios y deseos decorativos que hasta ahora ocupaba el bodegón.

Como señalamos al principio se ha criticado la rigidez del pintor a la hora de representar los objetos. Este defecto se debe, casi con total seguridad, a la influencia del mundo neoclásico. Recordemos la formación académica del artista que al intentar acomodar los modelos de Meléndez a la frialdad compositiva del mundo neoclásico

---

<sup>95</sup> Destaca la semejanza de las composiciones de Enguádanos con la obra de Nicola Levoli (1728-1801) natural de Rímini. Como vemos en su *Natura morta con pesci sulla griglia* (Pinacoteca Civica de Faenza), la disposición, casi enumeración, de objetos de cocina sobre una mesa esquinada es muy semejante en ambos (Anna Colombi FERRETI, “Nicola Levoli” en *La Natura Morta in Italia* (Coord. F. ZERI y F. PORZIO), Milano, 1989, vol. I, p. 502-504).

<sup>96</sup> Sobre estos pintores sigue siendo clásico el libro de J. J. JUNQUERA Y MATO, *op. cit.*, 1979. Aportaciones documentales sobre ellos en MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1994, p. 257.

perderá el ambiente realista y natural, de gran intensidad, del que gozan las pinturas de este artista.

Volvamos a la obra de Enguídanos. Al analizarla detalladamente descubrimos que el pintor demuestra en alguna de las obras que conocemos una más que destacable calidad. En ellas descubrimos un buen uso del dibujo, con una pincelada pequeña y a veces invisible capaz de transmitir y recrear, con una notable técnica, la calidad de los objetos, especialmente en el pelaje de los animales que demuestran un buen conocimiento del mundo flamenco<sup>97</sup>. Sin embargo es en el colorido donde algunas de las obras pierden lo conseguido con el dibujo. Este algunas veces es excesivo y provoca una entonación molesta. Tal es el caso de *Bodegón de otoño*, en que descubrimos unos colores excesivamente fuertes.

Al contemplar la obra de Enguídanos podemos llegar a la conclusión de que a pesar de sus límites artísticos es uno de los más importantes pintores de género del cambio de siglo y uno de los grandes exponentes del bodegón neoclásico. Junto a él debieron trabajar otros pintores cuya producción no conocemos hoy en día. Entre ellos destacaría la familia de los González Velázquez, en especial **Antonio González Velázquez** (1723-1792)<sup>98</sup> y de su hijo **Zacarías González Velázquez** (1763-1834), que será uno de los representantes más importante neoclasicismo en España<sup>99</sup>. Sabemos que realizaron pintura de bodegones que imaginamos estaría muy cercana en su estética a lo que Enguídanos hacía en esos años<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> Tal y como señala LUNA podría deberse a una influencia de Mariano Nani (*op. cit.*, Madrid, 2003, p. 100). A pesar de que el pintor valenciano conocería bien la obra de Mariano no encontramos ningún tipo de similitud entre la obra de ambos, tal vez estaría más cercano al padre del napolitano, Giacomo. Si bien consideramos que la verdadera fuente del pintor sería la pintura flamenca.

<sup>98</sup> Sobre este pintor véase J. M. ARNAIZ, *Antonio González Velázquez, pintor de cámara de Su Majestad: 1723-1792*, Madrid, 1999.

<sup>99</sup> Sobre Antonio y su familia existe una tesis doctoral de S. RIUS OLIVA de 1964 en la Universidad Complutense de Madrid del que publico un resumen, "Los hermanos González Velázquez pintores del s. XVIII", *Revista Universidad Complutense*, XIII, nº 52, 1964. Una revisión más moderna en J. L. MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1994, p. 101-114. En cuanto a la vida y obra de Zacarías tenemos más fortuna con el reciente estudio de B. NÚÑEZ BERNÍS, *Zacarías González Velázquez (1763-1834)*, Madrid, 2000.

<sup>100</sup> Entre los bienes que Zacarías aportó a su matrimonio en 1792 se encontraban: - "It (15-16) Dos floreros compañeros, de dos cuartas y tres dedos de alto y un pie y cuatro dedos de ancho". - "It. (17-18) Otros dos fruteros compañeros de dos cuartas de ancho y una de alto, sin marcos". - "It [25-26] Otros dos cuadritos de cuarta y media de alto y una de ancho, que representa el uno Unas sardinas en un plato y el otro Unas alondras con una fresquera, una naranja y un vaso, con marcos dados de color". - "It. (27) Un florero de pie y medio de ancho y cuarta y media de alto, sin marco". (NÚÑEZ BERNÍS, *op. cit.*, 2000, doc. 13). Debemos suponer que las pinturas eran del pintor o tal vez heredadas de su padre.

La obra del pintor valenciano se prolongara cerca de tres lustros durante el siglo XIX. Esto supondría una prolongación de sus modelos ya en este siglo. La supervivencia del estilo de Enguídanos será patente no solo en el éxito de sus obras sino en la producción de otros artistas que seguirán muy de cerca los modelos creados por el valenciano. No es arriesgado suponer que sus obras debieron de gozar de cierto prestigio. Su labor en la Academia, en la que impartió sus enseñanzas, unido al prestigio de que gozaría al ser Pintor e Cámara de Carlos IV, provocaría que surgieran diversos discípulos o seguidores de su arte que copiarían o interpretarían los modelos de este artista<sup>101</sup>.

Entre los discípulos que surgirían en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, estarían los ya citados Andres Rossi y José M<sup>a</sup> Gutiérrez, que llevarán a Sevilla este tipo de bodegón de cocina<sup>102</sup>. En Madrid tendrá una mayor importancia **Bartolomé Montalvo** (1769-1846)<sup>103</sup> que, como sabemos, se dedicará a la pintura del bodegón en diversas ocasiones y cuya producción demuestra la pervivencia en el primer tercio del s. XIX del bodegón neoclásico, que se mantendrá presente en sus pinceles y servirá de puente con el bodegón romántico.

A pesar de que la obra de Bartolomé Montalvo se desarrolla casi en su práctica totalidad en el s. XIX, y aún tratándose de un pintor de paisajes, su producción de bodegones es notable y de gran interés por haberse formado en las tradiciones del s. XVIII y mantener viva la estética de fines de siglo. Los bodegones que conocemos de Montalvo provienen en su gran mayoría de las Colecciones reales y debieron ser, en su mayor parte, regalos para el monarca con motivo de su nombramiento como pintor de Cámara. Respecto a su estética siempre se ha valorado sus buenas dotes de colorista, posiblemente aprendidas con Zacarías González Velázquez<sup>104</sup>. En sus obras, un tanto

---

En el inventario hecho a su muerte en 1834 se seguían conservando algunos bodegones: “89 Un cuadrillo fruto, de un pie y tres pulgs. de largo, por 9 pulgs. de alto, en ochenta reales” y “90 Otro compañero del mismo tamaño y asunto, en ochenta reales” “108 (a-b) Dos cuadrillos de frutas y aves pintadas en tabla, de un pie de alto por 10 pulgs. de ancho, en ciento y veinte reales” “106 Un florero, de un pie y 7 ½ pulgs. de alto, por uno y tres de ancho, con un marco liso de varillas, en ochenta reales” (NÚÑEZ BERNÍS, *op. cit.*, 2000, p. 261). Parece que algunas obras se repiten en ambos inventarios por lo que cabe la posibilidad que fuesen pinturas antiguas. En la exposición *Floreros y Bodegones en la pintura española*, 1936-40, Cavestany publicó un *Florero* (p. 167, nº 137, óleo sobre lienzo, 44 x 35, lám. LXXIII, nº II) que se atribuía a González Velázquez sin especificar a cual de ellos.

<sup>101</sup> A pesar de no conocer bien la actividad docente de Enguídanos sabemos que tuvo discípulos como Angel Saavedra, duque de Rivas (CAVESTANY, *op. cit.*, p. 106).

<sup>102</sup> Sobre estos pintores véase el capítulo dedicado a la escuela andaluza.

<sup>103</sup> Sobre la vida y la obra de este pintor véase su Biografía y el catálogo de sus obras.

<sup>104</sup> CAVESTANY, *op. cit.*, 1936-40, p. 104.



secas en la técnica, se revela como un pintor hábil para combinar aspectos tomados del s. XVII y también aspectos de la obra de Meléndez<sup>105</sup>. Luna señala que su formación como paisajista se aprecia en sus bodegones y pese a ser un interesante pintor de bodegones, no consiguió nunca la síntesis vivificante tan necesaria para impartir nuevo vigor a la pintura del s. XIX que sí consigue en cambio Goya en sus bodegones, tal vez por imposibilidad técnica o por no conocer la obra del aragonés<sup>106</sup>.

Lo que sí demuestra Montalvo es un buen uso de la luz, dentro de lo realizado por Meléndez pero quizá más cercano a lo que se puede observar en pintores como Enguídanos, con el que sin duda guarda una mayor relación pues debió conocer su obra en la Academia de San Fernando. Así, usa unas composiciones muy ordenadas con pocos elementos dentro de un espíritu puramente neoclásico, acorde con la época. Sin embargo, algunos de los escenarios y la calidad en la representación de los pelajes de las piezas de caza recuerdan los modelos de Giacomo Nani y por extensión los de la pintura flamenca. Su obra debió ser valorada durante el siglo XIX como lo demuestran las numerosas copias que existen de sus obras<sup>107</sup>

Finalmente, entre los seguidores de Enguídanos figura el desconocido **Manuel**



**Arévalo**<sup>108</sup>, que firmaba un *Bodegón de cocina* que circuló por el mercado anticuario hace unos años. Al contemplar esta obra descubrimos la deuda de este pintor con la obra de Montalvo, que copia casi literalmente el *Bodegón de cocina* del Museo del Prado. Sobre una mesa coloca unos

**Fig. 7. M. Arevalo. Bodegon de cocina**

---

<sup>105</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1984, p. 212.

<sup>106</sup> MADRID, *op. cit.*, 2004, p. 108-109.

<sup>107</sup> Sirvan de ejemplo las que se conservan en el Museo Cerralbo de Madrid (nº 4886, 5321, 5322, 5323) que copian las que se encuentran en el Museo del Prado (*La Pintura de Bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*, cat. exp a cargo de Peter CHERRY, Madrid, 2001, p. 178-179).

<sup>108</sup> Artista completamente desconocido hasta hoy en día. Un escultor de nombre Manuel Arévalo Pacheco estuvo activo en la primera mitad del s. XIX en Madrid (OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, Madrid, 1883-84, *vid. vocem*).

pescados y añade algunos objetos de cocina como una jícara con su chocolatera, un vaso de cristal y una olla con su tapadera. La disposición de los objetos es muy similar a la que suele utilizar Enguídanos y los peces nos recuerdan a los realizados por Andrea Rossi.

Estos artistas demostrarán la importancia de José López Enguídanos como creador de una fórmula de representación, en sus bodegones de cocina, que tendrá gran éxito durante las primeras décadas del siglo XIX y que demuestra que será algo más que un simple seguidor de Meléndez.

#### **2. 2. 4. Francisco Goya y la naturaleza muerta**

En los últimos años se ha comenzado a destacar el papel fundamental que tuvo **Francisco Goya** (1746-1828) en la pintura de naturaleza muerta a comienzos del s. XIX. Sin embargo, no debemos olvidar que su relación con el género se remite a los comienzos de su carrera en la Corte, cuando trabajaba como cartonista para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Como ya señalamos en el capítulo dedicado a esta institución y su relación con la naturaleza muerta, muchos de los modelos que para ella se realizaron en la década de 1770 tendrán una notable importancia para el desarrollo del género en este siglo. Entre las obras que pintó se encuentran varios cartones que pueden ser considerados como naturalezas muertas<sup>109</sup> y así mismo otras escenas que incluirán como elementos decorativos motivos que pueden considerarse auténticos bodegones. Ya hablamos sobre estas obras en el citado capítulo, por lo que no volveremos a repetir lo allí señalado. Solo queremos destacar que con estas pinturas Goya creará modelos que le servirán como fuente inspiradora cuando decida, a principios del s. XIX, dedicarse a la creación de bodegones. Además, su labor como cartonista en la fábrica de cartones, le permitirá entrar en contacto con Mariano Nani

---

<sup>109</sup> Este aspecto fue debidamente señalado por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura Española de Bodegones y Floreros de 1600 a Goya*, Madrid, 1983, p. 191 y *La Nature Morte Espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle à Goya*, Friburgo, 1987, p. 201. Sin embargo P. CHERRY y W. B. JORDAN, (*op. cit.*, 1995, p. 175) afirman que Goya “no hizo ninguno (bodegón) antes de cumplir los sesenta”. Debemos considerar que se refieren a bodegones como obras para ser expuestas o vendidas pues los cartones, a pesar de no ser pinturas para ser exhibidas, si que responden a la categoría de obras pictóricas.

que sin duda alguna fue un referente y una fuente de inspiración cuando decida realizar sus pinturas de bodegones.

Tras su paso por la Fábrica de Santa Bárbara no tenemos ninguna noticia que nos haga pensar que Goya realizó naturalezas muertas hasta ya entrado el s. XIX. A pesar de ello debemos ser conscientes de que desde su posición como el más destacado pintor del momento estuvo al tanto de todas las innovaciones que se producían en el género.

Ya en el s. XIX nos encontramos con la producción de bodegones más importante del pintor. Se trata de una serie de doce bodegones realizada entre 1808 y 1812. Parece ser que el artista los realizó para decorar el comedor de su propia casa. En 1812, tras la muerte de su mujer Josefa Bayeu, esta los dejó en herencia a su hijo Javier Goya, único hijo del matrimonio<sup>110</sup>. Las pinturas fueron heredadas por Mariano Goya, nieto del pintor y en 1845, como pago por algunas deudas, entran en la colección del conde de Yumuri. A la muerte de este, en 1865, fueron puestas en venta y se dispersaron hasta hoy en día que se encuentran en diferentes museos y colecciones privadas<sup>111</sup>.

Hasta ahora se han podido localizar diez de ellas: *Trozos de carnero* (Paris. Museo del Louvre, RF. 1937.120), *Pavo Muerto* (Madrid. Museo del Prado, nº 904), *Aves muertas* (Madrid. Museo del Prado, nº 752), *Pavo pelado y sartén* (Munich, Alte Pinakothek, nº 8575), *Doradas* (Houston. Museum of Fine Arts, nº 94245), *Pato* (Zurich, Mme. Anda-Bührle), *Liebres* (Nueva York, Colección particular), *Chochas* (Dallas. Meadows Museum), *Ruedas de salmón* (Wintherthur. Colección Reinhart), *Naturaleza muerta con botellas* (Wintherthur. Colección Reinhart). Las dos restantes se encuentran en paradero desconocido pero conocemos lo que representaban: Perdices muertas y un Bodegón de frutas y pescado<sup>112</sup>.

---

<sup>110</sup> F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, "Como vivía Goya", *Archivo Español de Arte*, nº 74, 1946, p. 73-109.

<sup>111</sup> Sobre estas pinturas es indispensable el reciente estudio de Bodo VISCHER, *Das Auge der Natur-Goyas Stilleben*, Petersberg, 2005. Esta obra es su tesis doctoral y supone un importantísimo avance documental sobre el devenir histórico de estas pinturas con un análisis sobre las pinturas. Un resumen de la historia de estas pinturas en Bodo VISCHER, "Entre la vida y la muerte. Los bodegones de Goya en el Museo del Prado: «Aves muertas» y «Pavo muerto»" en *El Bodegón*, Fundación de Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2000, p. 361-383. En ambas obras recoge una amplia bibliografía referente a estas pinturas.

<sup>112</sup> B. VISCHER, "Goya's still-lives in the Yumuri inventory", *The Burlington magazine*, CXXXIX, 1127, 1997, p. 121-123.

Hasta ahora, al hablar de estas pinturas, los historiadores han insistido en señalar su carácter innovador y en lo que suponen como precedente no solo del bodegón romántico, sino también de lo que se realizará a fines del siglo XIX con Cézanne o Courbet<sup>113</sup> y más adelante, lo que se producirá por las vanguardias con Soutine o Kokoschka<sup>114</sup>. Del mismo modo, siempre que se ha abordado su estudio, se ha insistido en la innovación conceptual de las obras que serían un reflejo del ánimo de crisis emocional sufrido por el pintor durante los años de la Guerra de la Independencia<sup>115</sup>. En relación con este periodo de la vida de Goya se ha querido ver un paralelismo compositivo entre los grabados de los *Desastres de la Guerra* y estas naturalezas muertas<sup>116</sup>.

Sin embargo, al contemplar las obras de Goya debemos destacar como no son producto de la innovación genial del aragonés sino que en su concepción participa, en una gran medida, la herencia de lo visto y conocido por Goya durante su vida. Así, en sus bodegones descubrimos una fuerte influencia de los modelos creados durante el siglo XVII y especialmente el s. XVIII<sup>117</sup>.

Antes de analizar las posibles influencias que otros pintores de naturalezas muertas pudieron tener sobre Goya, debemos señalar el carácter decorativo de la serie. Así, no se pueden concebir estos bodegones como un conjunto de obras en las que el pintor busca reflejar el carácter pasajero de la vida y la inevitabilidad de la muerte, casi como una alegoría o vanitas moderna. No olvidemos que las pinturas pertenecían a su mujer y decoraban el comedor de la casa del matrimonio. Del mismo modo, cuando las pinturas pasaron a manos del Conde de Yumuri, decoraron el comedor de su casa de campo en Carabanchel Alto<sup>118</sup>. Esto nos debe hacer reflexionar y considerar que el pintor las concibió como cuadros puramente decorativos y no como un perpetuo recuerdo de la muerte que acecha a todo ser humano. El pintor aragonés, a pesar de imprimir a las obras un carácter puramente moderno, al eliminar cualquier anecdotismo en ellas, tenía sin duda en su mente otros ciclos decorativos de naturalezas muertas

---

<sup>113</sup> Goya. 250 Aniversario, cat. exp. a cargo de Juan José LUNA, Madrid, 1996, p. 406.

<sup>114</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983, p. 192.

<sup>115</sup> Goya. 250 aniversario, Madrid, 1996, p. 405.

<sup>116</sup> El primero que señaló, con cierta fortuna, esta relación fue José LÓPEZ-REY, "Goya's still-lives", *The Art Quarterly*, XI, 1948, p. 251-260.

<sup>117</sup> El primero que ha comenzado a estudiar la obra de Goya en relación con los maestros del s. XVIII ha sido Bodo VISCHER, *op. cit.*, 2000 y 2005.

<sup>118</sup> Bodo VISCHER, *op. cit.*, 1997, p. 121-123. En el artículo recuerda la descripción de la casa dada por el marqués del SALTILLO, *Miscelánea madrileña, histórica artística. Goya en Madrid, su familia y allegados (1746-1856)*, Madrid, 1952, p. 48.

como los creados por Meléndez y Mariano Nani en Aranjuez o el de Giacomo Nani en La Granja. Si contemplamos la serie, nos damos cuenta de que los animales, plantas u objetos que aparecen representados, no suponen una novedad temática sino que son los protagonistas que han aparecido en las naturalezas muertas de toda la centuria anterior. Lo que hará Goya es imprimirlas de un carácter puramente moderno al convertirlas en modelos aislados del mundo que las rodea lo que las confiere de un halo de dramatismo e intensidad del que la naturaleza muerta no había gozado hasta entonces.

Si comenzamos a analizar las naturalezas muertas una a una, descubrimos las fuentes de las que parte el artista en su concepción. Comenzaremos con *Naturaleza Muerta con botellas* que se ha considerado como el cuadro más conservador y tradicional<sup>119</sup> y el que posiblemente iniciase la serie<sup>120</sup>. Al contemplarla, encontramos en ella una concepción más usual, del tipo de naturalezas muertas que se había realizado en el siglo anterior, especialmente a partir de los años sesenta y setenta, con Meléndez a la cabeza, quien posiblemente influyese al pintor aragonés a la hora de crear esta obra. Así mismo, tendría presente las obras de José López Enguídanos con el que coincidiría en la Academia de San Fernando y posiblemente en Palacio tras su nombramiento como Pintor de Cámara en 1806. Sin embargo, este tipo de representación no suponía algo nuevo para los pinceles de Goya pues, durante su periodo como pintor de cartones, realizó composiciones muy parecidas en las que se podían ver los mismos objetos con el mismo sentido de servicio de comida. Así, en el cartón *Merienda a orillas del Manzanares*<sup>121</sup>, aparece en primer plano una escena que podría calificarse como una naturaleza muerta, y que sin duda Goya recordaba cuando se puso a pintar este bodegón. Pero el tiempo a pasado y la obra goza de la maestría técnica de su periodo final lo que la convierte en uno de los más bellos ejemplos de este tipo de representaciones y el culmen de los creado por Meléndez y continuado por Enguídanos. Al observar los objetos (especialmente las botellas que, a pesar de estar en segundo plano, se convierten

---

<sup>119</sup> Hasta la aparición del inventario de los cuadros del conde de Yumuri de 1865 publicado por Bodo VISCHER (*op. cit.*, 1997, p. 121-123) habían existido dudas sobre la autoría de Goya debido al mal estado de conservación y a la enorme diferencia compositiva.

<sup>120</sup> CHERRY y JORDAN, *op. cit.*, 1995, p. 180. Consideran esta obra como la más convencional de toda la serie y creen que podría ser la primera que el artista realizó, sin embargo cambió su visión de la representación de naturalezas muertas y realizó después las otras con una fuerte influencia de los *Desastres de la Guerra*

<sup>121</sup> Óleo sobre lienzo, 272 x 295 cm., Museo del Prado (nº 768). Realizado en 1776 para el tapiz que debía decorar la Pieza de comer de El Pardo.

a nuestros ojos en verdadero protagonista de la obra) casi parece anunciar la soledad y monumentalidad de los objetos, casi metafísicos, que creará Giorgio Morandi.

El resto de bodegones de la serie cambia por completo la temática aquí vista. Todos ellos representarán animales muertos, lo que ha sido el motivo de que se halla interpretado un intento de Goya por representar una cierta alegoría del final trágico de cualquier ser vivo. Sin embargo, este tipo de representaciones de animales muertos con una visión realista y casi cruel de su muerte no es una idea original del artista pues el pintor aragonés ya conocía por otros pintores este tipo de escenas.

Por un lado estaría la posible influencia de los maestros del s. XVII. Se ha comentado como es muy posible que el pintor conociese bien la obra de Mateo Cerezo<sup>122</sup>. Más afín a los principios estéticos de Goya estaría Rembrandt que en las pocas veces que se acercó al género lo hizo con una fuerte carga realista y un objetivismo casi cruel como el que podemos encontrar en Goya<sup>123</sup>.

Ya dentro del siglo XVIII no deja de sorprendernos la enorme relación de las naturalezas muertas de Goya con las del italiano Felice Boselli, hasta tal punto que algunas de las obras de este se han llegado a confundir con las de Goya<sup>124</sup>. Este pintor piacentino se convertirá en uno de los más destacados pintores de principios del s. XVIII y destacará especialmente por la representación (a veces casi cruel) de animales muertos. Es difícil demostrar que el pintor aragonés pudiese conocer la obra de este pintor pero sabemos que en la colección de D. Sebastián Martínez se conservaba “una carnicería de Boselli”<sup>125</sup>. La relación entre este personaje y Goya está demostrada ampliamente pues en 1792 Goya se recuperó de su enfermedad en casa de su amigo en Cádiz<sup>126</sup>. Esto nos hace suponer que sin duda debió conocer bien su colección de pinturas.

---

<sup>122</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1987, p. 229.

<sup>123</sup> Como ejemplos de esto podemos poner las obras *Niña y pavos muertos* (Amsterdam, Rijksmuseum) y *Buey desollado* (Paris, Museo del Louvre)

<sup>124</sup> Tal es el caso de *Cabeza de ternera*, atribuida por LÓPEZ-REY al pintor aragonés (*op. cit.* 1948, p. 254, 257) fue aceptada con dudas por P. GASSIER y J. WILSON-BAREAU (*Vida y obra de Francisco Goya, Reproducción de su obra completa: pintura, dibujos y grabados*, Barcelona, 1974 (1ª edic. inglesa, 1970), p. 262, nº 913). Recientemente la obra ha sido atribuida a Boselli (F. ARISI, “Un Boselli in più e un Goya in meno”, *Strenna Piacentina*, Piacenza, 1992, p. 46-49. (sobre este pintor véase § 2. 2. 1. nota 59).

<sup>125</sup> N. de la CRUZ BAHAMONDE, *Viaje de España, Francia e Italia*, 1795, vol. XIII, libro XXII, cap. IV, *op. cit.*, p. 341.

<sup>126</sup> Muestra de su amistad es el retrato que le hará Goya en 1792 Sebastián Martínez (Nueva York, Metropolitan Museum). Sobre las relaciones entre ambos véase N. GLENDINNING, “Spanish inventory references to paintings by Goya, 1800-1850: originals, copies and valuations” *The Burlington Magazine*, CXXXVI, nº 1091, 1994, p. 100-110 y J. BATICLE, “Les Amis “norteños” de Goya en Andaloussie,

Sin embargo en esta nueva concepción de un tipo de bodegón realista, con una cierta crudeza en la representación de los animales muertos, especialmente gracias a su desubicación de un escenario concreto, Goya tenía un modelo más cercano que creemos que debió influir en sus bodegones. Nos referimos a la obra de Mariano Nani.

Mayor que Goya, no nos cabe duda de que ambos se conocían pues trabajaron juntos en los años setenta en la realización de los cartones para la Fábrica de Santa Bárbara. La influencia de los cartones del napolitano en los de Goya es clara. Ambos fueron Académicos de la de San Fernando por lo que en más de una vez, a lo largo de sus vidas, debieron coincidir. Así mismo, como hemos visto más arriba, el número de bodegones que se conservaban en las colecciones reales era muy notable por lo que Goya estaría familiarizado con las pinturas del Napolitano. Así mismo, es muy posible, como ya ha señalado Bodo Vischer, que conociese la obra de su padre Giacomo Nani<sup>127</sup>, cuya lejana influencia (especialmente el interés por monumentalizar los objetos representados) parece sentirse en los bodegones de Goya.

La relación entre la obra de Mariano y los bodegones de Goya parece estar patente en la obra del napolitano *Bodegón de cocina con pollo pelado*<sup>128</sup>, que podemos considerar como un antecedente del *Pavo muerto* (Museo del Prado) o, especialmente de *Pavo pelado y sartén* (Munich, Alte Pinakothek). Así mismo, las obras de Mariano Nani *Bodegón de conejos y perdices* (Museo del Prado), *Bodegón de conejo muerto* o *Bodegón de gallo desplumado* (Patrimonio Nacional), tuvieron que ser fuentes de inspiración para las obras de Goya si bien no formalmente, sí en ese interés por representar a los animales muertos en un espacio desolado, con un fondo neutro, en el que se siente una recreación en la crudeza de su sacrificio.

En *Liebres* (Nueva York, colección privada) encontramos su fuente de inspiración en los cartones para tapices que realizó cuarenta años atrás. Así la posición de las liebres es muy similar a la del tapiz *Caza Muerta* (Patrimonio Nacional, nº inv.: 10004324) que parece ser obra de Goya<sup>129</sup>. Es también muy cercana la relación de esta obra con la realizada por José López Enguídanos *Liebres muertas* (Academia de San

---

Ceán Bermúdez, Sebastián Martínez”, *Actes du Congrès International d’Histoire de l’Art*, Granada, 1973, p. 21-22.

<sup>127</sup> *op. cit.*, 2000, p. 379.

<sup>128</sup> Ver catálogo de Mariano Nani.

<sup>129</sup> Existen dudas sobre la atribución de esta obra pues podría tratarse también de una obra de Ginés Andrés de Aguirre. Tal vez esta relación entre el tapiz y el bodegón de Goya serviría para decantarnos para atribuir la obra a Goya. Sobre esta obra véase el capítulo dedicado a la Fábrica de tapices de Santa Bárbara.

Fernando) o *Bodegón de caza muerta* (Ángel Vegue y Goldoni). Sin duda Goya conocería bien la obra del pintor valenciano a la que Bodo Vischer ya ha aludido en relación con los cuadros de Goya<sup>130</sup>.

Desafortunadamente, no conocemos más naturalezas muertas de mano de Francisco Goya. Sabemos que tras su marcha a Burdeos allí se dedicó a realizar pequeños bodegones. Así, gracias a Matheron sabemos que Goya pintó “algunos de sus caprichos y gran número de cuadritos de naturaleza muerta. Paseabase lentamente por los mercados, deteniéndose a contemplar los puestos más ricos y vistosos, y luego entraba en su casa donde hacía sus cuadros de un solo golpe en el espacio que se tarda en fumarse dos cigarrillos”<sup>131</sup>. Desgraciadamente no nos ha llegado ninguno de estos cuadros que los especialistas dan por desaparecidos<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> *op. cit.*, 2000, p. 373-375.

<sup>131</sup> L. MATHERON, *Goya*, Edic. bilingüe (francés, español), Madrid, 1996 (1ª edic. 1858), p. 261. Así mismo en un “Ensayo para la formación de un catálogo del pintor”, aparecía *Un cuadro de Naturaleza Muerta* (p. 283). Debía tratarse de un cuadro diferente a los citados hasta ahora pues esta serie estuvo unida hasta 1865.

<sup>132</sup> VISCHER, *op. cit.*, 1997, p.122, nota 7.





## **2. 3. La naturaleza muerta en las Manufacturas Reales**

### **2. 3. 1. La Real Fábrica de tapices de Santa Bárbara**

En el desarrollo de la naturaleza muerta española del s. XVIII jugó un papel muy importante la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Su aportación a este género de la pintura no está estudiada por completo ya que las aproximaciones que se han hecho sobre la producción de cartones no han sido del todo concluyentes, ni del todo completas<sup>1</sup>. Debemos recordar que con esta institución colaboraron no solo algunos de los más importantes pintores del siglo sino también otros de menor entidad que estarán ligados, no obstante, a la pintura decorativa e incluso al género aquí tratado. El periodo más interesante para el tema de este estudio será el periodo que abarca la década de los 70 y principios de los 80. Estos serán años en los que se produzca la renovación de los temas de los tapices hacia una españolización de las escenas. Entre estos temas el más interesante será la reproducción de temas de caza en los que se incluirán las naturalezas muertas. El estudio de estas obras es necesario para estudiar la naturaleza muerta española en este siglo, no ya por el número y riqueza de sus composiciones sino por los artistas que las realizan, entre los que se encuentran José del Castillo, el joven Francisco Goya, Ramón Bayeu o Mariano Nani, todos ellos destacados artistas de la pintura española del dieciocho.

Debemos recordar que los cartones no eran obras finales, por lo que no gozaban del estatus de obra de arte; sin embargo, entre los realizados para la fábrica encontramos algunas de las mejores muestras del género, especialmente dentro de las escenas de caza. El destino de estas obras, dirigidas convertirse en obras de arte suntuarias, demuestra muy bien como durante el s. XVIII el bodegón deriva hacia un objetivo puramente decorativo y se vinculará a otras manifestaciones artísticas casi siempre ligadas a gustos puramente cortesanos. Recordemos que en la Fábrica de porcelana del Buen Retiro se usará el bodegón como modelo decorativo de las piezas (especialmente

---

<sup>1</sup> Los estudios que se han realizado sobre la producción de la Fábrica de tapices han sido siempre parciales y centrados en aspectos concretos. Sobre los cartones son clásicos los estudios de D. G. CRUZADA VILLAAMIL, *Los Tapices de Goya*, Madrid, 1870; E. TORMO y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los tapices de la Casa del Rey*, Madrid, 1919; V. SAMBRICIO, *Tapices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1946; J. HELD, *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlín, Mann, 1971. Los estudios posteriores que señalaremos más adelante han servido para completar y aportar nuevas noticias.

en las vajillas pero también aparecerá en tabaqueras o jarrones) y de las obras realizadas en piedras duras.

No es este el lugar de estudiar la historia de la manufactura de la Fábrica de Santa Bárbara, algo ya realizado en otros estudios dedicados a ello exclusivamente<sup>2</sup>. Nuestra intención es ver lo que su producción aportó al género a lo largo del siglo.

Fundada por Felipe V en 1721, la dirección de la fábrica entre 1721-24 estuvo a cargo de Jacobo Vandergotten “el viejo”. Recordemos que este artesano formado en los talleres de Amberes traerá los modelos del mundo flamenco de Teniers y Wouwermans que será los que marquen los temas de los primeros tapices. Dentro de este gusto se conserva en la Fábrica de tapices de Santa Bárbara un tapiz en el que aparece lo que casi se puede considerar como una escena de bodegón. Se trata de *Un joven con gansos y palomas comiendo; un perro y un ganso a la ventana*<sup>3</sup>, firmado por Jacobo en Madrid en 1721<sup>4</sup>. En esta escena el maestro flamenco nos muestra un buen ejemplo de lo que traía en su arte: una deuda clara de la pintura flamenca del s. XVII, algo que como veremos, nunca dejará de estar presente en la producción de la fábrica hasta fines de siglo.

Durante los primeros años de actividad en la fábrica se sirvieron de modelos traídos desde Amberes si bien sabemos como en 1731, contaban con un pintor que suministraba algunos de los cartones, se trataba de **Jaime Allemans**, que cobraba 7 rs. diarios<sup>5</sup>. Se trata de un artista prácticamente desconocido cuya verdadera función, a la vista de su sueldo, debía consistir en copiar y pasar a cartón las obras para que se sacasen los tapices. Además sabemos que se dedicaba a la actividad de marchante de arte pues poseía, con el propio Vandergotten, un negocio de comercio de pintura. Según parece realizó los dibujos de caza, monterías y paisajes, además de ser el profesor de dibujo de los aprendices<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> Ver nota 1.

<sup>3</sup> E. IPARAGUIRRE Y C. DÁVILA, *La Real Fábrica de Tapices, 1721 – 1971*, Madrid, 1971, p. 25, lám. 1, p. 129.

<sup>4</sup> E. TORMO Y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, 1919, p. XXV.

<sup>5</sup> IPARAGUIRRE y DÁVILA, *op. cit.*, Madrid, 1971, p. 27. Este artista estaba casado con la viuda de Jacobo Vandergotten “el viejo”, Ana María Canyrwel desde 1725 hasta 1737 en que se separan. El artista morirá el 5 de mayo de 1746 (VIDAL GALACHE, *La Real Fábrica de Tapices en los documentos de su archivo*, Madrid, 2000, p. 55, 60).

<sup>6</sup> T. LAVALLE COBO, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*, Tesis doctoral inédita Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1994, p.195, 200, 205. Da a conocer un documento del Archivo General de Palacio (Secc. Adm., leg. 680) según el cual había hecho varios cartones de paisajes y cacerías, era el profesor de dibujo de los aprendices y cobraba en 1731, 240 reales.

La copia de los modelos flamencos del siglo anterior durante la primera etapa de la manufactura supondrá que no haya una renovación estética. Esto afecta también a las cenefas que enmarcaban los paños. Éstas representaban diferentes composiciones en las que aparecían flores, frutas, animales y otros objetos que en cierto modo no eran mas que un reflejo de las obras de naturaleza muerta que se realizaban en el s. XVII. Para los fines de este estudio, las cenefas producidas en la manufactura durante sus primeros años podían haber sido una interesante fuente por medio de la cual se podría conocer cómo era este género de pintura en la primera mitad del siglo; sin embargo, el hecho es que no existe novedad y, al igual que en los paños, son únicamente copias de modelos del seiscientos traídas seguramente por los tapiceros de su Amberes natal.

Una muestra de esto son las cenefas de las *Escena flamencas*<sup>7</sup> realizadas por Jacobo Vandergotten entre 1721-1722. En ellas aparecen unas guirnaldas de flores que no son sino repeticiones de los modelos creados en las tapicerías flamencas del s. XVII<sup>8</sup>. Como ejemplos aislados de su producción se conservan algunas cenefas también en Patrimonio Nacional (nº inv. PN 10005953, 10005955, 10005954)<sup>9</sup>.

Otro tipo de cenefa decorativa, también traída por los Vandergotten, es la de la *Serie de la Montería*, tejida entre 1723-1725 para San Ildefonso. En los paños las cenefas se reducirán a una decoración que imitará marcos tallados dorados, evitando así una ornamentación de flores; en algunas de ellas se introducen representaciones de trofeos de guerra, algo de un gusto muy flamenco característico de fines del s. XVII. Lo más interesante de esta serie son los temas centrales, pues comienzan a representarse temas de caza copiados de Wouvermans y Rubens; el tema cinegético era muy del gusto real y será uno de los temas principales, ya con escenas originales, en los años 70. En algunas de las escenas cinegéticas de esta serie se incluyen algunos pedazos de naturalezas muertas en los trofeos de caza que sin duda tuvieron algún eco entre los pintores de la corte<sup>10</sup>.

Por Real Orden, en 1727, en un intento por orientar la producción artística de la fábrica hacia modelos más modernos y de producción propia, se nombra a **Andrea**

---

<sup>7</sup> C. HERRERO CARRETERO, *Catálogo de Tapices de Patrimonio Nacional III. S. XVIII. Reinado de Felipe V*, Madrid, 2000, Cat. nº 1-15.

<sup>8</sup> *Ídem*, p. 43.

<sup>9</sup> *Ídem*, p. 13-15.

<sup>10</sup> La serie de tapices se conserva en Patrimonio Nacional (HERRERO CARRETERO, *op. cit.*, 2000, p. 65)

**Procaccini** (1671-1734)<sup>11</sup> su primer director artístico. Este pintor había trabajado en la manufactura vaticana de San Miguel en la que, junto a Pietro Ferloni, se centraron en la elaboración del cuadro tapiz en el que se pasaba a tapiz obras maestras de la pintura. Como director de la manufactura madrileña será promotor de la producción de alto lizo<sup>12</sup>. Este era un tipo de telar que favorecía el cuadro-tapiz tan de moda en la época. Para su desarrollo en España se traerá de los gobelinos de Francia a Antonio Lainger que se asentará en Sevilla en 1731 en la Casa de la Lonja. A la vuelta a Madrid estará en la calle de Santa Isabel y finalmente se unirá en 1744 a la de Santa Bárbara.

En 1727, Felipe V encargó a Procaccini la creación de una serie de cartones que sirviesen como modelo para los tapices dedicados a la *Historia del Quijote* que sería tejida en Santa Isabel en alto lizo. La realización de esta serie de cartones y tapices se prolongó durante bastantes años por lo que colaboraron con el artista discípulos suyos traídos en 1721 desde Roma como Sempronio Subisatti (h. 1690-1758)<sup>13</sup> y **Domingo María Sani** (1690-1773)<sup>14</sup>. De la *Historia de Don Quijote* existen dos series que se pueden diferenciar por las cenefas: *Serie con columnas salomónicas* y *Serie con cenefas de flores*.

Según los especialistas la primera sería la más antigua, pues este tipo de cenefas repetiría el modelo creado por Franz van den Hecke, maestro de Bruselas del s. XVII, que introdujo este tipo de columnas para enmarcar tapices<sup>15</sup>. Se trata de cenefas en las que, a modo de enmarque, se colocan columnas salomónicas con guirnalda de frutas y flores alternadas. Desconocemos quién pudo ser el autor de este tipo de cenefas: o bien fueron los propios Vandergotten los que trajeron el modelo desde Flandes o bien los diseñó el propio Andrea Procaccini o alguno de sus colaboradores. Lo cierto es que los modelos, ninguno muy original, debieron ser varios pues algunos no se repiten en la serie<sup>16</sup>.

Más original sin duda es la serie de la Historia del Quijote con cenefa de flores y trofeos. En ella encontramos una decoración completamente novedosa diseñada ex-

---

<sup>11</sup> HERRERO CARRETERO, *op. cit.*, 2000, p. 15.

<sup>12</sup> J. URREA, *La Pintura Italiana del siglo XVIII en España*, 1977, Valladolid, p. 175-186.

<sup>13</sup> URREA, *op. cit.*, 1977, p. 230-232.

<sup>14</sup> Sobre Sani hablamos en el capítulo dedicado a la pintura de naturaleza muerta en la primera mitad del s. XVIII, baste recordar que noticias sobre su vida las da URREA (*op. cit.*, 1977, p. 199-220).

<sup>15</sup> HERRERO CARRETERO, *op. cit.*, 2000, p. 164. La historiadora indica como se trataba de un modelo de cenefa no desconocido por los Vandergotten típico del mundo flamenco de la 2ª mitad del s. XVII. Como ejemplo recuerda la Serie de Dido y Eneas tejida por Michael Wauters en 1679.

<sup>16</sup> *Ídem*, Cat. n.º 66 – 89.

profeso para la serie. Su punto de partida son las cenefas flamencas del s. XVII. Se caracterizan por una mayor ostentuosidad en su diseño y por introducir entre las guirnaldas de flores y frutas objetos simbólicos relacionados con Don Quijote, como aspas de molino de viento, escudos o espadas. Las flores demuestran que no se había perdido el gusto por su realización desde fines del s. XVII. No sabemos con certeza quién fue el autor de los cartones de las cenefas. El diseño debió de ser creación de Andrea Procaccini quien, como director artístico, encargó su realización a Antonio Allemans, con el que colaboraría Domingo María Sani<sup>17</sup>. Sin lugar a dudas estas cenefas son las primeras realizadas en la fábrica que gozan de una cierta originalidad<sup>18</sup>.

Parece ser que junto a ellos, ante la imposibilidad de surtir con nuevas obras la serie, trabajaron Valero Iriarte y Juan Pedro Peralta<sup>19</sup>. Este último tiene especial interés pues destacará durante la primera mitad de siglo como pintor de naturalezas muertas, producción que ya ha sido comentado en otro lugar de este estudio<sup>20</sup>.

La obra de Procaccini estará ligada especialmente al retrato y a la pintura religiosa y de historia; sin embargo, entre las obras que se conservan del artista en España existe una de gran interés para nosotros. Se trata de *Muchacha pelando perdices*<sup>21</sup>, obra que pertenecía a la colección de Isabel de Farnesio<sup>22</sup>. La obra supone una novedad en el repertorio de Procaccini, no solo por el tema de clara influencia flamenca (posiblemente adquirida en Roma), sino por desarrollar una temática tan lejana de su arte clasicista. La representación de las perdices supone un auténtico bodegón que algunos autores han querido atribuir a una posible colaboración de Sani al interpretar que la obra podría tratarse de un cartón<sup>23</sup>. No existe ningún tapiz con una escena parecida, además su presencia entre las pinturas de Isabel de Farnesio<sup>24</sup> nos hace

---

<sup>17</sup> Así lo indica HERRERO CARRETERO (*op. cit.*, 2000, p. 164). Los dibujos fueron realizados por Sani y por Allemans el cual en un principio se negó por ser demasiada la diferencia entre sus dibujos y los originales de Procaccini.

<sup>18</sup> Los cartones de ambas series se han perdido pero conocemos las composiciones por los tapices que se encuentran Patrimonio nacional (HERRERO CARRETERO, *op. cit.*, 2000, p. 165, nº 90-108).

<sup>19</sup> J. L. MORALES Y MARÍN, *Pintura en España. 1750-1808*, Madrid, 1994, p. 63.

<sup>20</sup> Sobre este pintor véase su biografía y el capítulo dedicado a l pintura de género en la primera mitad del siglo.

<sup>21</sup> Patrimonio Nacional (o/l, 124,5 x 84,5, inv. 10066964). Actualmente en el Palacio de Riofrío.

<sup>22</sup> Inventario de San Ildefonso de 1746, fol. 143: “nº 929: Una pintura en lienzo, de mano de Procaccini, que representa una muger pelando una perdiz, y una muchacha que le ba a urtar una pajarilla. Tiene quatro pies y quatro dedos de alto, tres pies de ancho. Marco dorado liso”.

<sup>23</sup> URREA, *op. cit.*, 1977, p. 183.

<sup>24</sup> Ningún cartón de la Fábrica de tapices se encontraba inventariado en las colecciones reales pues no se consideraban obras de arte.

pensar que tal vez fuese un capricho encargado por la reina gran amante de las escenas relacionadas con la caza.

Tras estas dos importantes series se producirá un momento de crisis en ambas fábricas, Santa Bárbara y Santa Isabel. Por un acuerdo de 1744 se fundirán las manufacturas y, lo más importante: la Casa Real se comprometerá a proporcionar los cartones para modelos de los tapices de la fábrica<sup>25</sup>. Esto iniciará una recuperación de la creación artística, así como una renovación temática que derivará en el periodo más interesante para nosotros.

Durante el reinado de Fernando VI el Director artístico de la Fábrica de Santa Bárbara será el veneciano **Jacobo Amiconi** (1680-1752)<sup>26</sup>, quién realizará una de las series más interesantes: *Las Cuatro Estaciones*. Esta serie representaba cuatro alegorías con las estaciones del año y estaba destinada, en realidad a ser un conjunto decorativo



para el palacio del Buen Retiro. Las obras ya estaban realizadas en 1748, año en que estaban expuestas como decoración de una ópera en el teatro del Buen Retiro<sup>27</sup>. Los temas representados hicieron deseable hacer un serie de tapices siguiendo

Fig. 8. G. Amiconi. *Cenefa decorativa* (Col Stuyck) estos modelos. La necesidad de enmarcar estos paños supuso que Amiconi realizase unos modelos para las cenefas. El conjunto estaba destinado a decorar la Pieza de vestir de Carlos III en el Palacio Real de Madrid. Las pinturas, junto con las cenefas, fueron entregadas a la manufactura en 1756<sup>28</sup> y en ella se conservaron por lo menos hasta 1775, fecha en que fueron devueltos al Palacio Real<sup>29</sup>. Sin embargo las cenefas se conservaron en la fábrica tal y como

---

<sup>25</sup> HERRERO CARRETERO, *op. cit.*, 2000, p. 32.

<sup>26</sup> Sobre la vida y la obra de este artista en España ver, URREA, *op. cit.*, 1977, p. 59-78. El artista llegó a España en 1746 posiblemente gracias a Farinelli.

<sup>27</sup> Los cuatro lienzos fueron expuestos en el Palacio del Buen Retiro en esta fecha (R. GUALDARONI, "Un pintor veneciano en la corte de los reyes de España: Santiago Amigoni", *Archivo Español de Arte*, 1974, nº 186, p. 140. Las pinturas continuaron en este lugar donde las vió Antonio Ponz (*Viaje por España*, t. IV, p. 135).

<sup>28</sup> AGP, Carlos III, Secc. Administrativa, leg. 258. En una relación de los artistas que trabajaban para la Fábrica se indica como las pinturas entraron en esta el 28 de diciembre de 1756.

<sup>29</sup> HERRERO CARRETERO, *op. cit.*, 2000, p. 118.

indican los inventarios<sup>30</sup>. Afortunadamente se conserva, procedente de la manufactura y hoy en la colección de D. Livinio Stuyck, un cartón con parte de un trozo de cenefa<sup>31</sup>. Esto explicaría la gran cantidad de cartones para las cenefas pues si observamos este vemos que solo representa parte del lateral derecho de la cenefa inferior. El resto de los cartones completarían las cenefas.

Estas composiciones suponen uno de los más excepcionales y atractivos ejemplos de composición decorativa con una originalidad no vista hasta ahora. En ellas observamos una decoración ligada, en cierto modo, a elementos en los que descubrimos una cierta familiaridad con lo creado por Tiepolo en los techos del Palacio Real de Madrid. Especial interés tiene la cenefa inferior que puede considerarse como una auténtica representación de naturaleza muerta, que se repite en los cuatro paños por igual. En ella aparecen colocados, sobre el suelo, objetos de caza como un zurrón o una escopeta junto a guirnaldas de flores. Es en las flores donde debió el artista destacar con mayor maestría pues en el tapiz de *La primavera* vemos cómo estas se convierten en un elemento principal en la composición.

Una buena muestra de la calidad de Amiconi como pintor de flores debieron ser los cartones que realizó para las sobrepuestas que completaban la decoración de la estancia en donde se pusieron las *Cuatro Estaciones*. Desafortunadamente estos se han perdido pero los conocemos por los tapices que se sacaron de ellos. Se trata de unas guirnaldas de flores que siguen muy de cerca los modelos flamencos e italianos creados en el siglo anterior<sup>32</sup>.

A la muerte de Amiconi Fernando VI hará venir en 1753, desde Roma, al molfetés **Corrado Giaquinto**, uno de los más importantes pintores de Italia en ese

---

<sup>30</sup> AGP, Secc. Administrativa, leg. 681. Inventario de 1780(81): “176. Veintisiete Pinturas y Diseños para otras tantas piezas, hechas por D. Santiago Amiconi, y representan varios asuntos de caza. Los cuales quedaron en bosquejo, y sin concluir en varios pedazos de distintos tamaños y así existen casi inútiles.”; Inventario de 1782: *Ynventario de las Pinturas que existen en esta Rl. Fábrica de mi cargo. Pintados por Dn. Santiago Amiconi, o bajo su dirección:- s. n. Veintisiete pedazos de pintura en bosquejo, que sirvieron para hacer cenefas que adornan los Quatro paños y representan las quatro estaciones del Año; finjenlas de los costados una columna de umo, entre él dos cabezas de querubines, sobre él un tiesto de sadiva, devajo de este una cola de pavo real en aspa; y las de corrida las formas nubes de umo, sobre ellas tallo: en su medio (por arriba) una caveza, que representa la estación y por abajo loa expresa con el frutero, que en cada una corresponde. Todos ellos son útiles. Madrid, 17 enero de 1782.*”. En el mismo documento se indica como estos cuadros entraron en la Fábrica el 1 de diciembre de 1775. TORMO aseguraba que algunos de estos paños se conservaban aún en 1919. (*op. cit.*, 1919, p. 146)

<sup>31</sup> Sus medidas 55,5 x 98 cm. Su estado de conservación es pésimo pero es una de las pocas muestras de la producción de Amiconi como cartonista.

<sup>32</sup> Los tapices se conservan en las colecciones del Patrimonio Nacional: *Guirnalda de flores*, 225 x 240, nº inv. 10011349; *Guirnalda de flores*, 225 x 240, nº inv. 100352; *Guirnalda de flores*, 155 x 240, nº inv. 10011353.



momento. Como pintor de Cámara se hará cargo de la Dirección artística de la Fábrica de tapices de Santa Bárbara. La actuación más notable durante su dirección será la realización de la serie de las vidas de Salomón, José y David, ordenada por Fernando VI en 1756. La serie copiará los cuadros realizados por Lucas Jordán, y el propio Corrado realizará algunas obras originales<sup>33</sup>. En la producción de esta serie el italiano se servirá de la ayuda de José del Castillo que copiará las pinturas de Lucas Jordán y posiblemente las cenefas basadas en dibujos de Giaquinto<sup>34</sup>. Por lo que a nosotros nos afecta, lo más interesante de esta serie son las sobreventanas. Una parte de los cartones para estos paños aún se conservan en la fábrica. Serían los que representan *Putti con una guirnalda de flores, Putti, carnero y uvas, Sirena, Putti y flores*<sup>35</sup> y que según los inventarios son obra de Giaquinto<sup>36</sup>. Es una obra puramente decorativa pero en las flores el artista demuestra una delicadeza y transparencia propias de un gran maestro del género. No en vano, es el heredero de una de las mejores escuelas de pintura de flores italiana como es la Napolitana con Andrea Belvedere y Gasparo López como ejemplos más destacados en el siglo XVIII. Esa deuda con la escuela napolitana se demuestra en los modelos de las figuras que siguen muy de cerca a Luca Giordano. En relación con estas obras estaría una de las cenefas realizadas para la misma serie que solo conocemos por el tapiz<sup>37</sup>. Se trata de una representación en la que vemos una cesta de frutas, pavos desplumados, cacharros de cobre y vides enmarcando la escena. La obra es un auténtico bodegón de una extraordinaria calidad. En Patrimonio Nacional se atribuye a José del Castillo pero sin duda se debe a la mano o al genio del maestro molfetés<sup>38</sup>.

---

<sup>33</sup> En especial la de la Muerte de Absalón (esta pintura se publicará en el catálogo de la exposición que sobre Giaquinto se celebrará en el Palacio Real de Madrid comisariada por el Prof. Alfonso E. Perez Sánchez).

<sup>34</sup> Entre los cartones inventariados como obra de Giaquinto aparecen una serie de cenefas que representan hojas de Parra realizadas para esta serie. Es muy posible que como indicaremos más adelante fuesen obra de José del Castillo. (Inv. 1780(81): nº 17-28, 34, 35. Inv. 1782: nº 6-13, 19, 20). Al contemplar algunos de los tapices descubrimos que algunas de las cenefas inferiores son auténticas representaciones de bodegones. Un ejemplo sería *José sentado en un carro triunfal arrastrado por caballos*, 543 x 383, nº inv.: 10005898), cuya cenefa inferior con putti, flores y frutas demuestra un buen conocimiento de estos temas.

<sup>35</sup> Sus medidas son 84 x 241; 85 x 181,5; 84 x 241,5 respectivamente.

<sup>36</sup> La obra aparece en el inventario de 1780(81): “*Relación nº 4 de Conrado Jaquinto: nº 32. Otra representa dos niños desnudos entre una banda de flores, ancho 3 pies, alto 9*”. Inventario de 1782: “*17. Yd. Otro representa dos niños desnudos entre una banda de flores, su ancho tres pies alto 9*”.

<sup>37</sup> Sobrepuerta, 130 x 290, nº inv.: 10004221. El tapiz se encuentra depositado en el Centro de Estudios constitucionales de Madrid.

<sup>38</sup> Las composiciones recuerdan mucho a las realizadas para la decoración de la silla de mano de Carlos III atribuidas a Corrado Giaquinto (Museo de carruajes, nº inv.: 10008048) (T. JIMÉNEZ PRIEGO, “Museo de Carruajes de Madrid. Sillas de Manos”, *Reales Sitios*, 1977, nº 51, p. 49-56).

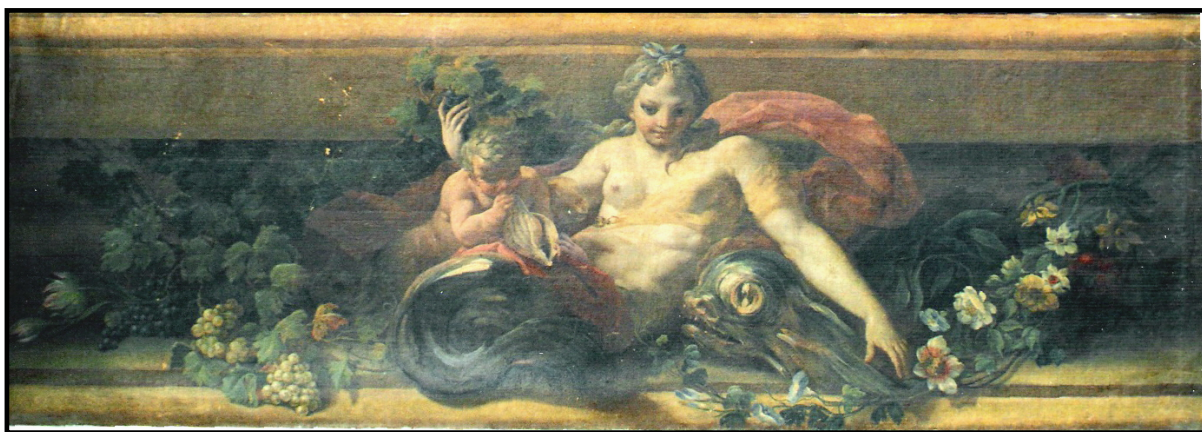


Fig. 9. C. Giaquinto. *Sirena, Putti y flores* (Col Stuyck)



Fig. 10. C. Giaquinto. *Putti, carnero y uvas* (Col. Stuyck)



Fig. 11. C. Giaquinto. *Putti con una guirnalda de flores* (Col. Stuyck)



La gran transformación temática de la Fábrica de tapices parece estar motivada por la llegada a Madrid del pintor **Antonio Rafael Mengs**. El 31 de diciembre de 1762 será nombrado Director artístico de la institución<sup>1</sup>, si bien, parece que no dedicó demasiada atención al cargo hasta su marcha en 1770. Será durante su segunda estancia en Madrid, a donde retorna en 1774, cuando someta la producción de la Fábrica a una profunda renovación<sup>2</sup>. Todos los historiadores han destacado el cambio iconográfico hacia temas populares castizos, aunque no debemos olvidar que, al fin y al cabo, no son más que las escenas de género flamencas con personajes y escenarios españoles. La innovación más destacable será que los artistas comenzarán a crear ellos mismos las composiciones e innovar la temática con una “españolización” de los motivos. A pesar de señalarse siempre a importancia de Mengs en esta renovación no debemos olvidar el papel de Mariano Salvador Maella y de Francisco Bayeu, artistas en los que el bohemio delegará sus funciones y que en la mayoría de los casos serán los creadores de los diseños de muchos de los cartones incluidos los de caza<sup>3</sup>.

Más llamativo es el interés que demostrarán los diseñadores de tapices por un tema hasta ahora no representado: el bodegón. Sin lugar a dudas es esto lo que más nos atrae pues será en la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara donde se producirá en el último tercio del s. XVIII la más extensa e importante producción de bodegones de caza en España. Ello los convierte, a pesar de su carácter de obras secundarias, en el mejor exponente de las tendencias y estilos de los especialistas de este género que en esos años trabajaba en nuestro país.

Sin lugar a dudas un destacado incentivo para esta regeneración temática y para el uso de bodegones como elemento decorativo en las series de tapices, fue el interés de los monarcas por los temas cinegéticos, cuyo espectáculo quisieron trasladar a las paredes de sus palacios. Al igual que habían hecho los Austrias en la Torre de la Parada con los cuadros de los especialistas del género flamenco, los Borbones decoraron las

---

<sup>1</sup> V. SAMBRICIO, *op. cit.*, 1946, p. III, doc. 1.

<sup>2</sup> Esta afirmación, difundida ampliamente debe ser, en parte, sometida a una cierta revisión pues ya en 1773, cuando todavía no ha retornado Mengs y no ha sometido la institución, como hemos dicho, a la reforma temática, ya se producen escenas de caza con el nuevo gusto más moderno e incluso se comienzan a representar escenas de bodegón como veremos más adelante. Serán Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella los que en ese momento dirijan la producción artística de la manufactura. Es posible que siguiesen los dictados de su maestro pero también es muy posible que fuesen los intereses artísticos de los Príncipes de Asturias los que primasen y ayudasen al cambio temático.

<sup>3</sup> El número de cartones realizado por estos artistas no es muy elevado pero sin duda ellos fueron los creadores de muchos de los modelos. Algunos de estos modelos, en especial con motivos de caza, se encontraban en la colección de Francisco Sabatini que recordemos fue el supervisor económico de la Fábrica durante varios años (*Francisco Sabatini*, cat. exp., Madrid, 1993, p. 104).

estancias de los Sitios Reales con estos temas, muchas veces copiando a estos maestros. Tomlinson consideró fundamental la influencia de los Príncipes de Asturias para el cambio de gusto<sup>4</sup>. Lo cierto es que se convertirán en unos grandes coleccionistas del género y serán las estancias dedicadas a su servicio las que primero incorporen este nuevo tipo de decoración.

Sin embargo, esta regeneración temática, especialmente la de incluir escenas de bodegón, no es una novedad exclusiva de la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Recordemos que en los Gobelinos ya habían colaborado en el siglo anterior especialistas en la pintura de flores como Jean Baptiste Monnoyer y ya en el siglo XVIII François Desportes com pintor de animales. Incluso un especialista en la naturaleza muerta como Jean Baptiste Oudry que, tras colaborar con la institución desde 1726, llegará a ser el director de la Manufactura de Beauvais en 1733, incluyendo entre sus producciones la *Serie de las Cacerías de Luis XV* o la *Serie de La Caza*<sup>5</sup>. Debemos pensar que Mengs, al igual que los reyes, debían conocer estas obras que tal vez inspirasen la producción de Santa Bárbara, al menos en la temática.

No obstante de la posible deuda con el mundo francés, no hay que olvidar que los modelos de ambas manufacturas, Santa Bárbara y Gobelinos, partirán de un punto común. En la producción de ambas está presente la producción de los especialistas flamencos en naturalezas muertas de caza que trabajaron en el s. XVII, especialmente de Frans Snyders (1579 - 1657) pero también de sus seguidores Paul de Vos (1595-1678), Jan Fyt (1611 - 1661), Peeter Boel (1622 - 1674) o David de Coninck, cuyas obras circulaban en España desde hacía bastantes años y abundaban en las colecciones reales<sup>6</sup>. A toda esta renovación temática responderá también la aportación de una serie de artistas nuevos, ligados a nuevas sensibilidades, que sabrán plasmar, algunos de forma más afortunada que otros, los nuevos temas iconográficos.

Para comenzar el repaso de la producción debemos comenzar con uno de los artistas más destacados en esta creación de tapices con bodegones y cuya producción en este género se desconocía hasta ahora. No es otro que **Guillermo Anglois** (h. 1720-

---

<sup>4</sup> J. TOMLINSON, *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, 1993, p. 23.

<sup>5</sup> Sobre estas obras y sus autores ver J. GUIFFREY, *Les Gobelins et Beauvais*, París.

<sup>6</sup> Sobre la producción de estos pintores en España y su presencia en las colecciones reales ver M. DÍAZ PADRÓN, *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. Escuela Flamenca. Siglo XVII*, I y II, 1975. Para una información más amplia de su producción: E. GREINDL, *Les Peitres Flamands de Nature Morte au XVII siecle*, Sterrebeek, Belgique, 1983.

1786), pintor de origen italiano del que sabemos que trabajó para Carlos VII en Nápoles donde colaboró con el tapicero Duranti en la serie del Quijote<sup>7</sup>. Gracias a esta colaboración debió estar en contacto con Francesco De Mura y Giuseppe Bonito y posiblemente conociese bien la obra de Giacomo Nani. Es sumamente probable, además, que mantuviese alguna relación con su hijo Mariano, pues ambos eran pintores del rey. Con él vino en 1760 cuando Carlos III se convirtió en rey de España<sup>8</sup>. Recomendado por Conrado Giaquinto, a Anglois se le destinó en 1761 a la realización de cartones para los tapices que se estaban tejiendo en la Fábrica de Santa Bárbara con destino al Real Sitio del Pardo<sup>9</sup>. Su labor será la de copiar diversas pinturas de Jordán y, lo más interesante, realizar las cenefas, todo ello para la decoración de la Capilla del Pardo<sup>10</sup>.

Sus dotes como decorador debían ser muy valoradas pues será encargado, junto con Antonio González Velázquez, de colaborar en la decoración del fresco de la Aurora realizado por Mengs en la última pieza anterior al cuarto del rey (hoy Comedor de Gala) en el Palacio Real de Madrid hacia 1763. Según Urrea su cometido consistió en pintar las cuatro canastas de frutas que descansan en el anillo de la cúpula<sup>11</sup>. Así pues se trata sobre todo de un pintor de decoraciones, aunque podemos suponer que su especialidad se centraba en realizar animales, frutas y flores.

En 1764, gracias a su trabajo, es nombrado pintor del rey e ingresó en la nómina de los pintores de la Fábrica de Santa Bárbara<sup>12</sup>.

Durante los años siguientes no dejará de realizar numerosos cartones para la Fábrica de tapices en los que copia las obras de Wouwerman<sup>13</sup>. Hasta ahora se le relacionaba con esta labor de simple copista de modelos de Jordan y de obras dentro del estilo de Teniers y Wouwerman, tal y como demuestran los numerosos cartones y

---

<sup>7</sup> J. URREA, *op. cit.*, 1977, p. 79. Trabajaba en esta Fábrica al menos desde 1758, año en que cobra dos pinturas de la Historia del Quijote.

<sup>8</sup> MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1994, p. 232.

<sup>9</sup> MATILLA TASCÓN, *op. cit.*, 1960, p. 200-201.

<sup>10</sup> HELD, *op. cit.*, 1971, p. 89. AGP. Exp. Personal, Leg. 3879, exp. 4. Según un documento en junio de 1761 entregó dos “*Cenefas grandes completas para dos de ellos (tapices) convenientes una y otra diversas flores, frutas, animales y distintos convenientes adornos*”. Cobró por ellas 3600 reales de vellón.

<sup>11</sup> HELD, *op. cit.*, 1971, p. 79.

<sup>12</sup> MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1994, p. 232.

<sup>13</sup> El 20 de noviembre de 1767 entregó “*un cuadro de diez y siete pies y medio de largos y quinze de largo, pintado por l'estilo de Vaeuvermens que representa un caballero cazador con los despojos de su dñersión que consta de benaos, Gamo y liebre, en prezio de diez mil R<sup>s</sup> de V<sup>n</sup> que debe serbir para exemplar de uno de los tapizes que se están haciendo para la pieza Ante Cámara del quarto de la Seren<sup>ma</sup>. Infanta en el R<sup>l</sup> palacio del Pardo*” (AGP, Exp. Personal, Leg. 3879, exp. 4).



tapices que de su mano se conservan<sup>14</sup>. Sin embargo hoy podemos destacarle como uno de los innovadores de la temática de los cartones de la Fábrica de tapices. Por un documento fechado el 28 de mayo de 1769 sabemos que se encargará de la elaboración de la tapicería del dormitorio de Carlos III en el Palacio Real de Madrid. Para ello entregará al menos nueve cartones<sup>15</sup>, todos ellos con representaciones de grutescos, roleos de flores, animales y pájaros. La tapicería resulta de una gran originalidad por los motivos decorativos representados pero no en el concepto pues sin duda, como sabemos este tipo de decoración floral para el dormitorio real se llevó a cabo en el Camón Dorado del Alcázar de Madrid para Carlos II, obra que sin duda se conocía en la corte ya que aún se conservaban las pinturas de flores realizadas por Bartolomé Pérez<sup>16</sup>. La originalidad estriba en los modelos decorativos, pues introduce nuevos motivos que hasta ahora no se utilizaban en la manufactura, y en cambiar el soporte por paños en vez de lienzos. Sin embargo no la concluirá y continuará su labor José del Castillo pues, por motivos de salud, el artista decide en 1770 regresar a su país, por lo que solicitará al monarca el permiso pertinente que le será concedido con una duración de seis meses<sup>17</sup>. De regreso, en 1771, debió continuar su labor como cartonista, aunque parece que en los últimos años de su vida, sufrió una enfermedad que le mantuvo apartado de la actividad artística hasta su muerte en 1786<sup>18</sup>.

Hasta ahora la extensa labor de Guillermo Anglois se vinculaba a una producción como pintor copista o pintor decorador. Afortunadamente debemos señalar como hemos descubierto que el artista llevó a cabo una labor original y novedosa en la Fábrica de Santa Bárbara. Así, de ser acertada la atribución que realizó en 1781 y 1782 el director Jacobo Vandergoten en los inventarios de los cartones que se conservaban en la fábrica de Santa Bárbara<sup>19</sup>, Guillermo Anglois habría pintado, al menos, diez pinturas que representan naturalezas muertas, faceta artística desconocida en la producción del

---

<sup>14</sup> Para un conocimiento sobre su labor de cartonista de este tipo de obras ver HELD, *op. cit.*, 1971, p. 89-101.

<sup>15</sup> AGP. Administrativo, leg. 681, Inventarios de 1781 y 1782.

<sup>16</sup> Diseñado por José de Churriguera y cubierto por pinturas de Bartolomé Pérez, el Camón Dorado, realizado entre 1689 y 1691, se convirtió en uno de los empeños decorativos más importantes del reinado del último de los austrias españoles. Afortunadamente en los últimos años hemos podido conocer más datos sobre su aspecto gracias a la documentación facilitada por BARBEITO (*El Alcazar de Madrid*, Madrid, 1992, p. 195-6). Sobre las pinturas que realizó Bartolomé Pérez, vease W. B. JORDAN y P. CHERRY, *El Bodegón Español de Velázquez a Goya*, cat. exp., Londres, 1995, p. 138, 141, 142.

<sup>17</sup> *Ídem*.

<sup>18</sup> MORALES y MARÍN, *op. cit.*, 1994, p. 232.

<sup>19</sup> AGP. Administrativo, leg. 681, Inventarios de 1781 y 1782. En el inventario realizado en 1786 por Livinio Stuyck no aparecen inventariados.

italiano. Por las medidas y formato debemos suponer que todos ellos eran sobreventanas y sobrepuestas. Afortunadamente, la descripción con que aparecen citados en estos inventarios ha servido para poderlos identificar con una serie de pinturas que aún se encontraba en la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara y que hoy están en la colección de D. Livinio Stuyck. Estas obras permanecían hasta ahora sin una atribución acertada, pues unas veces se asignaban a Mariano Nani y otras a José del Castillo. De los diez cartones que realizó hemos podido identificar al menos cinco, el resto se encuentra en paradero desconocido. Las obras identificadas son *Bodegón de caza y perros perdigueros*<sup>20</sup>, *Bodegón de fruta, flores y aves*, *Bodegón de caza* (liebres y perro), *Bodegón de caza* (aves y escopeta) y *Bodegón de pescado*. Carecemos de documentos que indiquen la fecha en que fueron realizados ni el lugar al que fueron destinados. Posiblemente fueron realizadas entre 1773 y 1775<sup>21</sup>, y estuvieron destinadas al Palacio del Pardo o al Monasterio de El Escorial, lugares cuyas decoraciones se realizan en estos años<sup>22</sup>. Recordemos que Anglois realizó numerosos cartones para los tapices que debían decorar este el palacio de San Lorenzo. Son obras de gran calidad, siempre teniendo presente su carácter secundario, y a pesar de encontrarse en un pésimo estado de conservación demuestran la excelente capacidad del italiano como pintor de naturalezas muertas. Casi todas repiten el mismo esquema: en una composición cerrada por dos vides se disponen perros, aves, frutas, flores o caza. Están dentro del estilo de las obras realizadas por Mariano Nani, las que se acercan mucho estéticamente aunque demuestran una pincelada más sutil y depurada que la del napolitano, lo que demuestra un punto de unión entre dos artistas que debían conocerse. Un ejemplo de la deuda del pintor con el mundo napolitano es el cartón *Bodegón de peces* cuya concepción, e

---

<sup>20</sup> Óleo sobre lienzo, 67 x 33,7 cm.

<sup>21</sup> En un documento en el que se hace una relación de los cartones entregados a la Fábrica desde 1749 hasta 1775 se indica que el 30 de Diciembre de 1771, el 31 de diciembre de 1772 y el de 1775 el pintor había suministrado cartones a la manufactura. Es posible que alguna de estas entregas esté relacionada con los cartones de los que hablamos (V. SAMBRICIO, *Los Tapices de Goya*, 1946, p. V, doc. 5, AGP, Carlos III, leg. 258)

<sup>22</sup> En el Palacio de los Borbones del monasterio de San Lorenzo de El Escorial en el Tocador de la Reina se encuentra una sobrepuesta que representa un trozo de uno de los cartones arriba indicados, en concreto *Bodegón de fruta, flores y aves* (156 x 105, nº inv.: 10032089), justo la escena en la que aparecen palomas con un comedero. En relación con esta representación esta otro tapiz más pequeño con la misma representación (39 x 85, nº inv.: 10005609. Palacio Real de Madrid. Almacenes). En la Sala del Tranvía en el mismo palacio se encuentra otro tapiz para sobrepuesta que es, de nuevo, un parte de uno de estos cartones: *Bodegón de caza* (115 x 174, nº inv. 10013729) del que se toma la escena de la derecha en la que aparecen unas ánades muertas, una cepa y un ánfora de barro con claveles.



incluso la composición, le aproxima de modo muy claro a los modelos napolitanos de la familia de los Recco o de Onofrio Loth<sup>23</sup>.

El resto de obras inventariadas pero no localizadas serían: *Bodegón de pavo muerto*, *Bodegón de peces*<sup>24</sup>, *Bodegón de cocina y caza*, *Bodegón de fruta y aves muertas*, *Bodegón de sandía y aves muertas*.

Junto a Guillermo de Anglois, otro de los pintores extranjeros destacados en la Fábrica será **Antonio Giovanni Barbazza**, natural de Roma (1720-1782). Es poco lo que conocemos de su vida y su obra; lo más interesante es que era pintor de naturalezas muertas, como certifica su bodegón, *Gallo muerto* que se encuentra en el Museo Fesch de Ajaccio (Córcega)<sup>25</sup>. A pesar de su origen romano, su labor artística está muy ligada al mundo boloñés de cuya Academia Clementina fue miembro. No sería extraño que hubiese traído consigo a España todo el bagaje naturalista de la escuela boloñesa, tan importante en el desarrollo de la naturaleza muerta italiana del siglo XVIII. Entre los pintores pertenecientes a esta escuela están Giuseppe María Crespi (1665-1747), Arcangelo Resani (1670-1740) o ya de su generación, Ubaldo Gandolfi (1728-1781 y Nicola Levoli (1728-1801)<sup>26</sup>. No sabemos si una vez en España, en donde parece encontrarse desde 1774, siguió practicando este género pues no se conserva ninguna obra de este tipo en nuestro país. A su llegada parece que comenzó a colaborar en la Fábrica de Tapices pero las únicas obras que realiza son escenas de género al estilo de Teniers y Wouvermans<sup>27</sup>. No sabemos si hizo algún cartón con representaciones de naturaleza muerta, pero no parece ser así pues no lo recogen los inventarios.

En estos años colaborará con la Fábrica de Santa Bárbara **Matías Téllez**, artista prácticamente desconocido en la actualidad<sup>28</sup>. Por las escasas referencias que de él se conservan en la fábrica, su colaboración debió de ser puntual. Fue Mariano Salvador Maella, en ese momento encargado de la dirección artística de la fábrica en ausencia de

---

<sup>23</sup> Recordemos los dos *Bodegones de Pescados y mariscos* de Loth que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Valencia (*Naturalezas Muertas y flores del Museo de Bellas Artes de Valencia*, cat. exp. Valencia, 1997, p. 73-77, n° 13 y 14).

<sup>24</sup> En relación con este cartón podría estar un tapiz, sobrepuerta, que se conserva en las colecciones de Patrimonio Nacional y que representa un *Bodegón de Pescados* (119 x 165, n° inv.: 1000426). La obra se encuentra en los almacenes del Palacio Real de Madrid atribuida a José del Castillo.

<sup>25</sup> Proviene de la colección privada del cardenal Fesch (R. CAUSA, *La Natura Morta Italiana*, 1964, cat. Exp. Nápoles, Palazzo Reale, p. 120, n° 286, il. 129b), hoy en el Museo Fesch de Ajaccio (o/l, 89 x 60).

<sup>26</sup> Sobre estos artistas ver F. ZERI y G. PORZIO, *La Natura Morta in Italia*, t. I, Milán, 1989.

<sup>27</sup> HELD, *op. cit.*, 1971, p. 99-101.

<sup>28</sup> Es muy poco lo que sabemos de este artista. Las pocas noticias que poseemos fueron aportadas por HELD (*op. cit.*, 1971, p. 181). Entre 1758 y 1760 trabajaba como miniaturista para la Duquesa del Infantado y en 1765 realizaba Miniaturas y copias de Carreño, Caxés y Pereda para el marqués de Tabara.

Mengs, el que le encomendó la realización de seis cartones que sirviesen de modelos para los tapices que decorarían la pieza donde dormían los príncipes en El Escorial, obras que entregará en agosto de 1773<sup>29</sup>. Todos los cartones están relacionados con temas campestres o de caza. Entre ellas destaca una rinconera con la representación de un *Zorro en un zepo*<sup>30</sup> y un cartón con *Bodegón de caza* (zorra, conejos, perdices y perro)<sup>31</sup>. No sabemos hasta qué punto influyó Maella en la concepción de estas obras, si bien es muy posible que los bocetos fuesen de su mano.

Las obras fueron atribuidas a Gines Andrés de Aguirre en los inventarios de 1782 y 1786. Esto no es extraño pues el artista murciano concluyó la serie para la decoración de esta estancia como veremos más adelante<sup>32</sup>. El parecido entre las obras de uno y otro artista es bastante notable, algo que es fácil de explicar si tenemos en cuenta que la dirección de todas las obras estuvo a cargo de Maella, quien posiblemente realizó además los bocetos preparatorios.

Más interesante para el desarrollo del género en la manufactura es la obra de **José del Castillo** (1737-1785)<sup>33</sup>. Discípulo destacado de Corrado Giaquinto, es una de las personalidades artísticas más atractivas en España durante la segunda mitad del s. XVIII. Sin lugar a dudas podemos considerarle, tras Goya, el artista más destacado en la elaboración de cartones para tapices durante la segunda mitad del siglo no solo por la cantidad sino también por la calidad de las obras, cuya libertad creativa está lejos de la de otros artistas de la manufactura<sup>34</sup>. Entre toda su producción para la fábrica lo que más nos interesa es su labor como pintor decorador y como pintor de naturaleza muerta.

Su colaboración como cartonista de la manufactura fue temprana pues ya en 1756 realizaba las cenefas de los tapices del Palacio Real de Madrid encargadas por su

---

<sup>29</sup> AGP, Carlos III, leg. 46.

<sup>30</sup> El cartón se encuentra desaparecido pero conocemos la composición por el tapiz que se halla en Patrimonio Nacional (258 x 56, n° inv. 10015572), actualmente en el almacén. Hay otro ejemplar en el Palacio de los Borbones en San Lorenzo, en el Dormitorio del Rey.

<sup>31</sup> Igual que el anterior no se conserva el cartón por lo que conocemos la obra por el tapiz que se encuentra en las colecciones de Patrimonio Nacional (294 x 112, n° inv. 10066974), actualmente en el palacio de Riofrío.

<sup>32</sup> AGP. Secc. Administrativa, leg. 681. Inventario de 1782. n° 2 y n° 3. Inventario de 1786, entre los pintados para el dormitorio de los Príncipes de Asturias: "Otro representa un perro puesto de pie sobre una zorra muerta. Su ancho 3 ½. Alto 6 ½".

<sup>33</sup> No es este el lugar para glosar la vida y la obra de este interesante pintor; para más información sigue siendo válido el estudio de Valentín SAMBRICIO, "José del Castillo pintor de tapices", *Archivo Español de Arte*, 1950, n° 92, p.273-301; *José del Castillo*, Madrid, 1957, para nuevas aportaciones documentales el estudio de MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1991.

<sup>34</sup> Sobre su producción de cartonista ver HELD, *op. cit.*, 1971, p. 133-145 y SAMBRICIO, *op. cit.*, 1950.

maestro Giaquinto<sup>35</sup>. No es este el lugar de entretenernos con su labor de pintor decorador, pero recordemos que será el encargado de continuar la tapicería del dormitorio del rey en el Palacio Real de Madrid<sup>36</sup>, que dejó inconclusa Guillermo de Anglois tras su marcha a Italia en 1770 y que el español concluirá en 1772<sup>37</sup>. Otro buen ejemplo de su labor como decorador serán los cartones para los tapices que debían decorar el Gabinete de la Princesa de Asturias en el Palacio del Pardo, pintado en 1775, bajo la dirección de Mengs. Se trata de una serie de guirnaldas de flores con aves y niños que son representaciones alegóricas de las artes, todo sobre fondo azul<sup>38</sup>. Su labor como cartonista decorador no queda aquí, también pintó los cartones para los tapices que decoraban el Gabinete de la Princesa de Asturias en el Palacio Real del monasterio de San Lorenzo de El Escorial. En esta serie lleva acabo uno de los primeros y mejores ejemplos de decoración pompeyana que se realiza en España, finalizado en 1777<sup>39</sup>. Tenemos por lo tanto un pintor con una gran riqueza de registros creativos, ejemplo perfecto de un artista de la época dispuesto a trabajar como decorador. En todas estas series observamos cómo aparecen flores, animales, frutas y objetos pintados con una muy buena técnica, de factura muy libre y suelta, con una transparencia sin duda aprendida de su maestro Giaquinto<sup>40</sup>. En todas estas obras demuestra una gran calidad como pintor de flores y de animales, algo que volverá a demostrar en otros cartones como el de *Las Floreras* donde las flores adquieren un bello protagonismo<sup>41</sup>.

Sin embargo, lo que más nos interesa de José del Castillo son sus cartones con representaciones de escenas de caza y de bodegones<sup>42</sup>. Se le puede considerar como un iniciador de este tipo de obras pues los cartones de bodegones que realiza son los

---

<sup>35</sup> SAMBRICIO, *op. cit.*, 1957, p. 9. Ver nota 25.

<sup>36</sup> Algunos de los cartones se encuentran en el Museo del Prado bastante mal conservados (nº cat. 7355-7358, 7360-7361, 7363-65). Las cuentas de estos cartones se encuentran en el Archivo General de Palacio, Carlos III, Sección Administrativa, Legajos 40-45. Publicados por MORALES y MARÍN, *op. cit.*, 1991, docs. 197-226.

<sup>37</sup> SAMBRICIO, *op. cit.*, 1950, p. 277 y ss.

<sup>38</sup> SAMBRICIO, *op. cit.* 1950,., p. 278 y ss. Afortunadamente se conserva gran parte de estos cartones en el Museo del Prado (nº cat. 7347-7352, 7359). No son obras de gran calidad técnica pues son meramente decorativos. Sin embargo es un buen ejemplo de cómo Castillo era un gran intérprete a la hora de representar las flores. El documento con la cuenta se conserva en el AGP, leg. 88). Era una serie de 16 cartones y colaboraron con él otros pintores como Antonio Carnicero, José Beratón, Gaspar Illofrío y Manuel de la Cruz.

<sup>39</sup> Algunos de ellos en el Museo del Prado. AGP, leg. 145. MORALES Y MARÍN, doc. 254.

<sup>40</sup> Sobre estas series decorativas de Castillo sigue siendo fundamental el estudio de SAMBRICIO, *op. cit.*, 1950.

<sup>41</sup> El cartón se encuentra en el Museo del Prado (96 x 155, nº inv. 5656). En esta obra se descubre una cierta influencia de la obra de Amiconi *La Primavera* de la que ya hemos hablado.

<sup>42</sup> Sobre el resto de su producción de cartones ver HELD, *op. cit.*, 1971, p. 133-145.

primeros que se hacen en la fábrica, sin olvidar los posiblemente realizados por Anglois y Tellez que debieron ser pintados en esas mismas fechas como ya hemos visto. Se trata de una serie de cartones para la decoración de la pieza de Cámara del príncipe de Asturias en el palacio de los Borbones del monasterio de San Lorenzo del Escorial, serie que según parece fue encargada por Francisco Sabatini aunque estaría detrás el interés de los Príncipes de Asturias y la guía de Maella. La serie se inicia en agosto de 1773 cuando entrega, junto a un cartón del *Retorno de los Cazadores* (con una magnífica representación de unas aves muertas), dos sobrepuestas que se pueden considerar como auténticos bodegones. Se trata de *Bodegón de aves muertas y escopeta*<sup>43</sup> y *Bodegón de caza* (conejo, perdiz y oropéndola con escopeta)<sup>44</sup>. Ambas obras suponen uno de los primeros ejemplos de bodegón para sobrepuerta dentro de un ciclo decorativo palaciego. En los dos cartones se descubre una composición muy similar con una estructura piramidal con un punto de vista bajo que le confiere una cierta monumentalidad, sin olvidar que son obras para ser vistas desde abajo por lo que el artista usa este tipo de perspectiva *soto in su*. Estas obras marcarán en cierto modo el tipo de representaciones que se realizarán en la manufactura pues como veremos las obras que se realicen de aquí en adelante tendrán estas obras como modelo y servirán como ejemplo para las decoraciones posteriores de otros palacios.

Al año siguiente, en 1774, realiza una nueva entrega con el mismo destino que los anteriores. El cartón realizado en esta ocasión podemos considerarlo como uno de los más bellos cartones de naturaleza muerta salidos de las manos de cualquier pintor al servicio de la fábrica: nos referimos al *Bodegón de caza sobre capitel*<sup>45</sup>. Su belleza compositiva piramidal, con un punto de vista muy bajo, pensado para su ubicación como sobrepuerta, demuestra un buen conocimiento de obras de este género foráneas especialmente flamencas y francesas del s. XVIII. La simplicidad en los objetos así como la introducción de las ruinas clásicas le acercan a las obras de Jean Baptiste Oudry en Francia, con un cierto aire de elegancia, eso sí, sin olvidar esa pincelada fría y luminosa, a veces transparente, ligada a su maestro Giaquinto. La introducción de las

---

<sup>43</sup> Desconocemos el paradero actual de este cartón que cuando Held lo publicó (*op. cit.*, p. 133-134, nº 217, lám., 224, 155 x 114) se encontraba en la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara donde actualmente no está. El cartón fue entregado el 10 de agosto de 1773 (MORALES y MARÍN, *op. cit.*, 1991, doc. 228).

<sup>44</sup> Actualmente en el Museo del Prado (160 x 91, nº inv. 2847). Entregado junto con el anterior (MORALES y MARÍN, *op. cit.*, 1991, doc. 228). El tapiz en el Palacio de El Escorial en el Comedor de Gala.

<sup>45</sup> El cartón se encuentra en el Museo del Prado (134 x 134, nº Inv. 2894). Se entrega el 20 de enero de 1774 (MORALES y MARÍN, *op. cit.*, 1991, doc. 232).

ruinas, que le da un aire a medio camino entre el neoclasicismo y el romanticismo, no es sino un recuerdo de su viaje a Pompeya durante su estancia en Italia<sup>46</sup>.

Meses después realiza una nueva entrega. En mayo lleva a la Fábrica de tapices los cartones para sobre balcones con las escenas de caza de *Gavilán cazando una aves*<sup>47</sup> y *Zorro y gato disputándose un conejo*<sup>48</sup>. De nuevo demuestra su maestría a la hora de realizar estas composiciones. Este último supone una obra de gran interés porque con él se inicia una actividad que se repetirá a partir de ahora. Me refiero a la copia de obras de maestros flamencos del s. XVII que se encontraban en las colecciones reales. En este caso, y como identificó acertadamente Held<sup>49</sup>, se trata de una copia del cuadro de Frans Snyders que se encuentra en el Museo del Prado<sup>50</sup>. Junto con estas obras entrega otra escena de caza que posiblemente estuviese destinada a rinconera. Se trata de *Aguilucho y ánades*<sup>51</sup>, obra de temática cinegética también copia de una obra flamenca del s. XVII, en este caso de la pintura de Paul de Vos que se encuentra en la Academia de San Fernando<sup>52</sup>. Finalmente entre las escenas de cacerías que entrega para el mismo destino en el palacio de El Escorial se encuentra *Cacería de un venado*<sup>53</sup>, copia de un cuadro de Frans Snyders que se encuentra entre las colecciones de Patrimonio Nacional<sup>54</sup>. La labor de copista no era nueva para el pintor que ya había copiado los cuadros de Jordán para la serie de José, David y Salomón.

Vista la producción de Castillo debemos considerarle como un gran innovador en la pintura de naturaleza muerta, especialmente de caza, con composiciones muy novedosas, innovadoras dentro del panorama artístico de la época, y con una extraordinaria capacidad de representar las calidades. Se desconoce, hasta la fecha, si llegó a realizar algún bodegón, pero sin duda debió dedicarse a este tipo de producción.

---

<sup>46</sup> En una lectura algo fantasiosa Held incide en el pesimismo de todas las escenas de caza muerta influido por la vanitas del s. XVII del mundo español. Su juicio me parece exagerado pues Nani realiza este tipo de obras y proviene del mundo italiano. Además recordemos que la temática es así, unas presas de caza deben representarse muertas no vivas (HELD, *op. cit.*, 1971, p. 28-30).

<sup>47</sup> El cartón se conserva en el Museo del Prado (91 x 155, n° inv. 5745). Lo entrega el 2 de mayo de 1774 (MORALES Y MARÍN, 1991, doc. 233).

<sup>48</sup> Cartón en el Museo del Prado (91 x 160, n° inv. 5668). Entregado junto con el anterior.

<sup>49</sup> HELD, *op. cit.*, 1971, p. 135.

<sup>50</sup> 181 x 103, n° inv. 1755. La obra fue realizada, posiblemente, para la Torre de la Parada.

<sup>51</sup> Según Held el cartón se encontraba en la Fábrica de tapices de Santa Bárbara, lugar donde no lo hemos podido localizar actualmente (HELD, *op. cit.*, 1971, p. 135, n° 221, lám. 228, 247,5 x 63,5). Entregada junto con las anteriores.

<sup>52</sup> También identificado por HELD, *Ídem*.

<sup>53</sup> En el Museo del Prado (274 x 143, n° inv. 5667). AGP, Leg. 88.

<sup>54</sup> HELD, *op. cit.*, 1971, p. 136.

Dentro de la nómina de pintores de cartones que realizaron naturalezas muertas está **Ginés Andrés de Aguirre** (1727-1800)<sup>55</sup>. Su labor como cartonista se inicia en 1775 y de todos los pintores que realizan esta labor podemos considerarle como el de peor calidad. Sin embargo, realizará una amplia producción de este tipo de obras, especialmente de naturalezas muertas y de caza. Debemos recordar, tal y como el pintor siempre señala, que todos estaban realizados bajo la dirección y diseños de Mariano Salvador Maella. Ese sometimiento a la dirección del valenciano hará que su obra no sea completamente original por lo que a la creación de modelos se refiere. En 1774 le encargó la finalización de la serie de cartones de caza, iniciada por Matías Tellez, para decorar la pieza donde dormían los príncipes en el monasterio de El Escorial. En enero de 1775 entrega dos cartones realizados bajo la dirección de Maella y supervisados por Mengs: *Bodegón de caza* (con jabalí y perro) y *Paisaje con dos conejos*<sup>56</sup>, desgraciadamente desaparecidos pero que conocemos por los tapices que de ellos se sacaron<sup>57</sup>. Dentro de la misma serie, como lo indica el inventario de 1786<sup>58</sup>, se encontraban seis cartones más, difíciles de datar pues carecemos de la documentación. Cuatro de ellos deben relacionarse con las entregadas por el artista en octubre de 1776, y que como se indica estaban realizados según los dibujos de Mariano Salvador Maella<sup>59</sup>. Serían *Perro y Gato*<sup>60</sup>, *Una corza muerta y un perro oliéndola*<sup>61</sup>, *Un milano comiendo las tripas de un conejo*<sup>62</sup>, *Halcón y Garza*<sup>63</sup>, *Zorro y conejo*<sup>64</sup>, *Bodegón de*

---

<sup>55</sup> Sobre su vida y obra MORALES Y MARÍN, *Artistas murcianos de los s. XVII y XVIII en la Corte*, 1979, p. 67-90. Este artículo aparece ampliado, especialmente en cuanto a su faceta como cartonista, en MORALES Y MARÍN, *Pintura en España, 1750-1808*, Madrid, 1996, p. 179-186. Para su labor como cartonista consultar HELD, *op. cit.*, p. 81-98.

<sup>56</sup> HELD, *op. cit.*, 1971, p. 81-82, nº 3 y 4. MORALES y MARÍN, *op. cit.*, 1991, doc. 4-5.

<sup>57</sup> Los tapices basados en estos cartones se encuentran en Patrimonio Nacional. El *Bodegón* actualmente en los almacenes (200 x 100, nº Inv. 10004953) y *Paisaje con conejos* en el comedor de gala de el Escorial (256 x 50, nº Inv. 10013425). Por sus formatos debemos pensar que el primero debía estar destinado a una sobrepuerta y el segundo a rinconera.

<sup>58</sup> Held las identificó pero no las fechó (*op. cit.*, 1971, p. 87-88, nº 18-24).

<sup>59</sup> El documento fue publicado por MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1978, doc. 10 y 1996, p. 181-182, nota 262. En esta última publicación el autor confunde la cantidad total de la cuenta con el dinero recibido por Aguirre y que es el total de los cartones de Castillo y Aguirre. La cantidad recibida por este pintor será solo de 1600 reales, cifra bastante baja debido a que copiaba los modelos realizados por Mariano Salvador Maella.

<sup>60</sup> El cartón se encuentra en el Museo del Prado (149 x 114, n. Inv. 5747). (Held, *op. cit.*, 1971, p. 87, nº 18, lám. 85). Véase el catálogo de cartones.

<sup>61</sup> El cartón se ha perdido pero afortunadamente se conserva el tapiz que nos sirve para conocer cómo era la obra. Se encuentra en los almacenes de Patrimonio Nacional (141 x 123, nº inv. 10004323). HELD, *op. cit.*, 1971, p. 87-88, nº 19, lám. 86). Véase el catálogo de cartones.

<sup>62</sup> Como sucede con el anterior solo conocemos el cartón por el tapiz que se conserva en Patrimonio Nacional en el palacio de los borbones en el monasterio de El Escorial atribuido a José del Castillo si bien entre las obras inventariadas de este artista no existe ninguna obra parecida (118 x 75, nº inv. 10032102). Ver nº cat.

caza<sup>65</sup>. Por el documento anteriormente citado parece ser que los dibujos fueron realizados por Mariano Salvador Maella, motivo por el cual debemos considerar a este como creador de las composiciones y a Aguirre como mero ejecutor de las ideas del valenciano que de nuevo, como en el caso de Tellez, demostrará sus dotes como creador de composiciones de naturaleza muerta.

Hoy en día existe una cierta controversia sobre la autoría de dos de estos cartones. El primero de ellos es el de *Un milano comiendo las tripas de un conejo*, atribuido en Patrimonio Nacional a José del Castillo, aunque no existe ningún documento que lo demuestre. Por los documentos conservados no existe duda de que es obra de Aguirre si bien demuestra una gran deuda con la obra de José del Castillo *Gavilán cazando unas aves*. El más polémico es *Bodegón de caza* cuya autoría ha sido atribuida tanto a Goya como a Aguirre<sup>66</sup>. Desafortunadamente carecemos del cartón original para poder juzgar de qué mano es por lo que los historiadores se basan en las descripciones. Sin embargo considero acertada la atribución Aguirre según los datos documentales y la descripción del inventario de 1786 pues se inventarían por series por lo que es difícil que se equivocase Cornelio Vandergotten.

Aguirre mantendrá su colaboración con la Fábrica de tapices y su producción no abandonará la temática de la naturaleza muerta, más bien la reafirmará en los cartones que entregue. Así en 1777, tras terminar la anterior serie, inicia los cartones para decorar la pieza donde se vestían los príncipes en el palacio de El Pardo, pieza que

---

<sup>63</sup> El cartón no se ha localizado. El tapiz se encuentra en las colecciones de Patrimonio Nacional (110 x 170) en el palacio de los borbones de El Escorial.

<sup>64</sup> El tapiz se encuentra en Patrimonio Nacional. Un ejemplar en el Palacio de San Lorenzo (170 x 120) y otro en el Almacén de Palacio (119 x 156). Ver nº cat.

<sup>65</sup> El cartón esta desaparecido se conserva el tapiz en Patrimonio Nacional en los almacenes (133 x 121, nº inv. 10004324) y otro ejemplar en El Escorial (175 x 120).

<sup>66</sup> TORMO la atribuyó a Aguirre. Fue Valentín SAMBRICIO el que la incluyó entre las obras de Goya entregadas el 30 de octubre de 1775 (*op. cit.*, 1946, p. 199, nº 9, lám. XL, doc. 13). Held, siguiendo a TORMO la devolvió a Aguirre (HELD, *op. cit.*, 1971, p. 88, nº 22). ARNAIZ que, equivocadamente dice que Held lo atribuía a Ramón Bayeu, lo devuelve a Goya (*op. cit.*, 1987, p. 244-45, cat. 9C). La verdad es que es difícil juzgar a quien de los dos pertenece la obra. En el inventario de 1786 aparece entre las obras de Aguirre para el dormitorio de los Príncipes con la siguiente descripción: “Otro representa conejos y aves muertas, unas colgadas y otras en el suelo con varios arneses de cazador. Su ancho 4 pies, Alto 6”. La descripción que Goya da en su cuenta es la siguiente: “Otro representa varias piezas de caza muerta, liebres, conejos y gangas, colgadas de un tronco, y arneses de cazador junto a ello; su medida, de alto 6 pies y 2 dedos y ancho 3 pies y 8 dedos”. A pesar de ser una descripción muy parecida debemos destacar, que si las liebres, conejos y gangas están todas colgadas no debería ser este cartón pues solo hay chochas, como acertadamente señaló ARNAIZ (*op. cit.*, 1987), y un conejo. Si solo fuesen las gangas estaríamos igual. Del mismo modo las medidas no son las mismas en la cuenta y en el inventario por lo que debemos considerar que había dos cartones muy similares (los directores de la fábrica no solían corregir las medidas dadas en las cuentas, ni las aproximaban, las citaban como venían). Esto me hace considerar que la obra debe ser de mano de Ginés Andrés de Aguirre pues la descripción se acerca más al cartón, por lo que el cartón de Goya con su tapiz se hallarían perdidos.

pasará a ser de relojes en 1786, según el inventario de la fábrica de tapices de ese año. La decoración de esta estancia estará de nuevo relacionada con temas cinegéticos, algo habitual en las estancias destinadas a los Príncipes de Asturias, lo que nos reafirma en la idea de que fueron ellos los verdaderos ideólogos y promotores de este tipo de decoraciones.

Se trata de una serie con escenas de género cuyas sobrepuestas son lo que nos interesa. Estas son cuatro auténticos bodegones entregados por Aguirre el 7 de julio de 1778, realizados “por dibujo y dirección de d<sup>n</sup> Mariano Salvador Maella”: *Bodegón de pesca*<sup>67</sup>, *Bodegón de verduras*<sup>68</sup>, *Bodegón de pastor*<sup>69</sup> y *Bodegón de caza*<sup>70</sup>. Sin lugar a dudas se trata de unas de las composiciones más atractivas de la fábrica, auténticos bodegones de caza y pesca con composiciones muy variadas, siempre en diagonal y con los objetos en primer plano, que hacen referencia a diversos oficios al aire libre, típicos de la sociedad del momento, como son la caza, la pesca fluvial, el pastoreo y la agricultura.

Junto a Mariano Salvador Maella en el apoyo a Mengs en la Dirección artística se encontraba Francisco Bayeu que se convertirá también en una personalidad fundamental en la creación y diseño de los cartones para tapices de estos años. Así como la influencia de Maella es clara en la producción de Andrés de Aguirre y Matías Téllez, la labor de Francisco Bayeu afectará a las creaciones de su hermano Ramón y, más importante, de Francisco Goya, especialmente en la primera etapa de colaboración con la Fábrica del aragonés, que es la más interesante para nosotros.

Los cartones que pintaron tanto **Ramón Bayeu** como Goya debieron estar basados en modelos creados por Francisco Bayeu según parecen indicar los documentos que poseemos. No conocemos ningún bodegón de mano de Francisco pero sabemos que, si no llegó a realizar naturalezas muertas, sí pintó numerosos estudios y bocetos de animales y flores que luego utilizaría en sus composiciones. Así, al menos, parecen indicar algunos documentos<sup>71</sup>.

---

<sup>67</sup> Desafortunadamente no se conserva el cartón pero conocemos la composición por el tapiz que se conserva en Patrimonio Nacional (125 x 136, n° inv. 1004189, Almacén).

<sup>68</sup> El cartón se conserva en el Museo del Prado (98 x 136, n° cat. 5746).

<sup>69</sup> El cartón en la colección de D. Livinio Stuyck. El tapiz en Patrimonio Nacional (172 x 110, n° inv. 10004326, Almacén).

<sup>70</sup> Museo del Prado (98 x 136, n° cat. 5744).

<sup>71</sup> Entre las pinturas de la testamentaria de Francisco Bayeu que se vendieron a don Leonardo Chopinot se encontraban numerosos lienzos y dibujos con temas de naturaleza muerta. Así, además de dos floreros antiguos, se conservaban muchos cuadros de mano de Francisco: “112. otro cuadro estudio por el natural



Sin duda, el pupilaje de Francisco sobre su hermano Ramón fue muy profundo y esta dirección convertirá la labor del pequeño de los Bayeu en una obra de poca importancia en cuanto a lo que a creación se refiere. A pesar de la falta de originalidad creativa podemos destacar su calidad pictórica en la representación de las ideas de su hermano. Bajo la dirección de este realizará, en colaboración con Goya, la serie de cartones que servirían para los tapices que iban a decorar la pieza donde comían los Príncipes de Asturias en El Escorial. Para esta estancia realizó, en 1774, un *Bodegón de caza* que acompañaba a otro cartón con una escena de cacería<sup>72</sup>. Se trataba de una sobrepuerta en la que según la descripción de la factura representaba: “ánades, agachadizas y un conejo y una zorra que se le está comiendo”<sup>73</sup>. Tal y como se indica en la misma factura, la realizó bajo la dirección de su hermano Francisco que debemos suponer que ideó y diseñó el boceto de la composición.

Al año siguiente entregó un nuevo cartón con un *Bodegón de caza muerta* con el mismo destino que el anterior. La escena representaba: “un jabalí, una ánade, una chocha y un conejo, todo caza muerta”<sup>74</sup>. Destinado para sobrepuerta, de nuevo el diseño era de su hermano Francisco. Esta es toda la aportación de Ramón Bayeu a la producción de cartones de naturalezas muertas para las decoraciones. El artista, de limitada creatividad no volverá a realizar ninguna escena de estas características. Las

---

de una borrica; 159. estudio de un cordero hecho por el natural; 160. otro de dos aves de rapiña, por el natural; 161. Item, otro de dos melocotones y una pera pintados al óleo en papel; 162. un ramo de azucenas, pintado al óleo en papel; 163. varias flores, pintadas al óleo n tela; 164. una planta desconocida, hecha por el natural, en papel; 165. Dos lechuzas, por el natural, pintadas en papel, maltratadas; 166. Cabeza de un venado, por el natural en papel; 167-8. Dos ánades, por el natural, en papel; 169. Otras dos, ídem; 170. Dos chochas, en papel; 175. Item estudio de un venado, por el natural”. Junto a estos cuadros se encontraban numerosos dibujos: “Otros treinta y cuatro por el natural, tanto de figuras como de animales y aves. Item ocho cabezas de varios animales”. El documento fue publicado por el marqués de SALTILO, *Miscelánea Madrileña, Histórica y artística. Primera Serie, Goya en Madrid. Sus familiares y allegados (1746-1856)*, Madrid, 1952, doc. 8, p. 68 - 80.

<sup>72</sup> Sin duda alguna se trata del cartón atribuido a Andrés de Aguirre por HELD (*op. cit.*, 1971, p. 88, nº 24), quí sigue la atribución del inventario de 1786, y que se encuentra en las colecciones de Patrimonio nacional. Un ejemplar en el Palacio de San Lorenzo (170 x 120) y otro en el Almacén de Palacio (119 x 156). Véase el catálogo de cartones. La historiadora alemana consideró que eran dos obras distintas pero según la factura es obra de Ramón (*op. cit.*, 1971, p. 102, nº 83).

<sup>73</sup> MORALES y MARÍN, *op. cit.*, 1991, p. 57, doc 48. El tema es muy parecido al que realizó Ginés Andrés de Aguirre. El cartón esta desaparecido y conocemos la composición por el tapiz que se conserva en el palacio de los Borbones en el Dormitorio del rey.

<sup>74</sup> HELD, *op. cit.*, 1971, p. 102, nº 84, lám. 8. El cartón se conservaba en 1971 en la Fábrica de Tapices (o/l, 155 x 114,5 cm). Hoy desconocemos su paradero. La deuda con su hermano se demuestra en el Inventario de 1780(81) en el que el cartón aparece como obra de Francisco Bayeu (nº 84). A pesar de estar destinado al palacio de San Lorenzo en 1919 un tapiz basado en este cartón se encontraba en el palacio de El Pardo: “...(sala 36) sobrepuestas, posteriores, de R. Bayeu (jabalí, pato y chocha muertos)...” (E. TORMO, “El Pardo”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVII, 1919, p. 143).

dos obras muestran unas composiciones con una concepción muy ordenada en un triángulo, ideada, sin duda alguna, por su hermano Francisco siguiendo modelos franceses de principios de siglo pero con una mayor realidad y alejamiento de lo puramente ornamental. En el cartón *Zorro devorando un conejo* hay una semejanza con la composición atribuida a Ginés Andrés de Aguirre *Bodegón de caza muerta*.

El caso de **Francisco Goya** es muy similar al de Ramón Bayeu pues, como él, deberá trabajar bajo la dirección de su cuñado Francisco. Sin lugar a dudas la producción del aragonés fue el motivo por el que se comenzó el estudio de la producción de cartones de la Fábrica de Tapices. Así, la colaboración de Goya con la manufactura ha sido estudiada con una exhaustiva profundidad<sup>75</sup>. Curiosamente, a pesar de la enjundiosa producción llevada a cabo por el artista para la fábrica durante casi veinte años de actividad, los cartones con temas de naturaleza muerta serán bastante escasos y los encontramos entre sus primeras obras. Esto nos hace pensar no solo en el cambio de gusto a la hora de realizar las decoraciones, sino en un escaso interés por parte del artista por un género, recordemos, considerado menor. Además, estos cartones estarán influidos en su concepción por Francisco Bayeu y en ellos se descubre una fuerte influencia de los cartones de una temática parecida realizados por otros artistas, especialmente de los de José del Castillo y Mariano Nani, que sin duda se convirtieron en el ejemplo a seguir del artista aragonés. Los cartones que representan bodegones de caza realizados por Goya se reducen a tres: *Perros en trailla*<sup>76</sup> y *Caza con reclamo*<sup>77</sup> y la ya citada *Bodegón de caza*, entregados en 1775 para que se hiciesen tapices que servirían de sobre ventanas para el comedor de los Príncipes de Asturias de El Escorial<sup>78</sup>. Recordemos que la serie fue realizada a medias con Ramón Bayeu bajo la dirección de Francisco. La serie, casi con absoluta seguridad, fue ideada por el mayor de los Bayeu, por lo que estas obras no gozan de la originalidad que podría atribuírsele a Goya. Sin embargo, sí disfrutamos en ellos de su calidad como artista algo que, a pesar de ser apreciado hoy en día, no lo fue tanto para Cornelio Vandegotten que las

---

<sup>75</sup> Sobre la producción de Goya para la Fábrica es clásico el estudio de CRUZADA VILLAMIL, *Los Tapices de Goya*, Madrid, 1870. Un estudio más profundo y que supuso un aporte de documentación fundamental será el de Valentín SAMBRICIO, *Los Tapices de Goya*, Madrid, 1946. Sobre su producción con escenas de género y cacerías el ya citado de HELD. Una obra que analiza profundamente las obras de Goya y sus influencias es el estudio de J. TOMLINSON, *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, 1993. La última catalogación de los cartones de Goya fue realizada por José Manuel ARNAIZ, *Francisco de Goya, Cartones y Tapices*, Madrid, 1987.

<sup>76</sup> El cartón en el Museo del Prado, 112 x 174, n° cat.: 753.

<sup>77</sup> Museo del Prado, 110 x 176, n° cat.: 2856.

<sup>78</sup> ARNAIZ, *op. cit.*, 1987, p. 233-234, n° 2C y 3C. doc. I.

inventarió en 1780 como obra de Francisco Bayeu y en 1782 como obra de Ramón Bayeu<sup>79</sup>, lo que nos indica la proximidad estética y técnica entre ambos artistas.

Junto a estas dos obras sabemos que para el mismo lugar, Goya entregó en 1777 otro cartón con un *Bodegón de caza*, se trata de la obra descrita por Goya como “varias piezas de caza muerta, liebres, conejos y gangas, colgadas de un tronco, y arneses de cazador junto a ello”<sup>80</sup>. Desafortunadamente el cartón se perdió y no podemos juzgar la calidad de la obra. El tapiz que se conserva y que se relaciona con la obra de Goya es una de las obras más interesantes pues en ella se descubre una clara influencia de la producción de José del Castillo, en especial del cartón *Bodegón de caza con conejo y perdices colgadas*, estudiado más arriba. Sin embargo vemos una composición más interesada en las formas piramidales tan usadas por Goya en sus primeros cartones.

Esto es todo lo que conocemos de la visión de Goya sobre la naturaleza muerta hasta este momento. No conocemos ninguna nueva aproximación del pintor desde 1777, año en que pinta este cartón, hasta la segunda década del siglo XIX en que se fechan sus famosos bodegones. Sin embargo, al comparar unos y otros, sin olvidar lo que de original existen en sus cartones, descubrimos que no fue ajeno a los cambios que se habían realizado en cuanto a la evolución del bodegón: lo que de barroco y neoclásico tenían sus cartones se convertirá en una concepción del género casi romántica en sus bodegones finales.

Hasta ahora toda la producción de cartones con temas de bodegón o escenas de caza que hemos estudiado estaba realizada por artistas que no eran especialistas en el género. Esta situación cambia con la figura del napolitano **Mariano Nani**, artista que como sabemos era un experto en la naturaleza muerta y especialmente en la de caza.

Como hemos visto la campaña decorativa iniciada por Carlos III y los Príncipes de Asturias con destino a la decoración con tapices de las estancias de los palacios reales hizo que se necesitase más mano de obra por lo que, tal y como recuerda el propio artista, Antonio Rafael Mengs propuso al artista napolitano “para pintar en la Real Fábrica de Tapices los lienzos o dibujos, de los que su majestad mandó trabajar”<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> AGP. Secc. Administrativa, leg. 681, nº 29-30.

<sup>80</sup> AGP. Leg. 88 (ARNAIZ, *op. cit.*, 1987, doc. II). Sobre la problemática de este cartón ver más arriba.

<sup>81</sup> AABASF, Académicos de Mérito, 41-1/1.

Seguramente se conocían de la Academia de San Fernando y según parece el italiano ya había trabajado como diseñador de cartones en Nápoles<sup>82</sup>.

Su colaboración con la Fábrica debió iniciarse en 1775 pues en octubre de ese mismo año cobraba “ocho mil reales por las pinturas realizadas para modelos de la Real Fábrica de los tapices”. Junto a él se encontraban Goya, José del Castillo y Antonio Barbaza<sup>83</sup>. No conocemos estas obras ni el tema que representaban, aunque es posible imaginarse que fuesen obras con escenas de caza, puesto que éste era el tema representado por los otros artistas. Al año siguiente se le encarga la elaboración de una serie de cartones para sacar por ellos iguales tapices destinados a la decoración del Cuarto Nuevo de la Princesa en la Pieza de la Torre en el palacio del Pardo. Esta serie consistirá en catorce cartones que entregará entre mayo de 1777 y mayo de 1779<sup>84</sup>.

Los cartones de Mariano Nani se basaron en las obras de los grandes pintores flamencos del s. XVII de este tipo de escenas cinegéticas. En especial de Frans Snyders y Paul de Vos, cuyas obras se encontraban en las colecciones reales. Es posible que fuese el propio Mengs, antes de marcharse a Italia, quié eligiese las obras que debía copiar, aunque también es posible que fuesen los Príncipes quienes solicitasen qué obras deseaban para sus estancias. Debemos tomar como posible fuente de inspiración las series de pinturas realizadas en el s. XVII por los pintores flamencos para decorar la Torre de la Parada y que sin duda tenían en la mente los monarcas. Al fin y al cabo muchos de los tapices se basaron en algunas de estas obras<sup>85</sup>.

Esta práctica de copiar las obras de grandes maestros para crear un cartón sobre el que sacar igual tapiz no es única en el caso de Nani: lo mismo sucedía con otros cartonistas de la Fábrica como José del Castillo, que copió la serie de La vida del Rey David y el Rey Salomón realizada por Luca Giordano<sup>86</sup> para que se realizase una serie

---

<sup>82</sup> La información la da Jesús URREA (*op. cit.*, 1977, p. 164), pero no indica de dónde la toma. En el ya clásico estudio de I. MINIERI-RICCIO (*Storia delle Porcellane in Napoli e sue vicende*, 1878 (Ed. facs., Napoli, Arnaldo Forni, 1980), III vols.) no aparece citado Mariano en la parte dedicada a las manufacturas para tapices. Tampoco se hace en los estudios más recientes de N. SPINOSA (*L'arazzeria napoletana*, Nápoles, 1971).

<sup>83</sup> MATILLA TASCÓN, *op. cit.*, 1960, p. 222. La cuenta no indica la temática de estos cartones por lo que su posible localización resulta bastante difícil.

<sup>84</sup> AGP, Cámara, Legs. 88 y 89. Véase apéndice documental.

<sup>85</sup> Sobre la pintura de la Torre de la Parada véase S. ALPERS, “The Decoration of the Torre de la Parada” en *Corpus Rubenianum* (coord. por L. BURCHARD), part. IX, Londres, 1971. No deja de resultar curioso que se señale como fuente de inspiración para la decoración de la Torre de la Parada la serie de tapices *Las Cacerías de Maximiliano* basada en cartones de Bernard van Orley (p. 101).

<sup>86</sup> SAMBRICIO, *op. cit.*, 1946, p. 9; Madrid, 2002, p. 68. Estos cartones se encuentran en su mayoría en la Catedral de Toledo.

de tapices. El mismo artista también copió escenas de caza de los grandes maestros flamencos, como Frans Snyders, para hacer tapices como lo demuestran las ya citadas *Zorro y gato disputándose una presa* y *Aguilucho y ánades*. Esto solía hacerse para preservar las obras originales dado su valor y también para adaptar la obra al tamaño del tapiz que se necesitaba y hacer posible su reproducción.

En el caso de Mariano, son las grandes composiciones las que se basarán en cuadros de los maestros flamencos. Así, *Jabalí perseguido por perros*, *Cacería de osos y ciervo*, *Cacería del jabalí*, *Cacería de un venado*, *Cacería del Leopardo*, *Cacería de lobo y venado* y *Cacería de Ciervos*, siguen modelos que se encontraban en las colecciones reales. Esta copia es a veces literal, como en el caso de la *Cacería del Leopardo* o *Ciervos acosados por perros*. Pero en otros casos puede apreciarse que solo copia el tema central del animal perseguido e introduce variantes en los perros perseguidores y, especialmente, en el espacio. Ello se debe a que su labor fundamental de Mariano era copiar y adaptar las composiciones, ya famosas, al formato que iba a tener el tapiz con el fin de preservar las obras originales y conseguir el tamaño adecuado al lugar donde iban destinadas. Esto ocurre en el caso de *Jabalí perseguido por perros*, en el que cambia el formato apaisado del modelo por el longitudinal, que será el del resto de composiciones. Los cartones se dividen en dos partes, la escena de caza, en un primer plano, y el paisaje con un gran protagonismo del celaje. Esta característica es común a toda la producción de cartones de la Fábrica pues observamos como casi todos los artistas crean este tipo de composición, impuesta, claro está, por el lugar al que estaban destinados<sup>87</sup>.

No todos los cartones realizados por Mariano fueron copias de obras flamencas. Es en las sobreventanas (para esta función realizó tres escenas de bodegones con caza muerta), sobrepuestas (dos bodegones también de caza) y rinconeras (realizó dos cartones desafortunadamente desaparecidos, aunque se conserva uno de los tapices)<sup>88</sup> donde el artista puede mostrar su lado más creativo y demostrar sus dotes como especialista en el género.

Todas estas obras, como he señalado, parecen composiciones originales si bien están fuertemente influidas por el mismo tipo de escenas de origen flamenco, como los cuadros de Frans Snyders o Peter Boel, que se encontraban en las colecciones reales. A

---

<sup>87</sup> Todas las obras representan escenas de cacería o bodegones de caza. (Sobre este aspecto consultar HELD, *op. cit.*, 1971, p. 29-30.

<sup>88</sup> Sobre esas obras y las siguientes véase el catálogo de cartones.

pesar de que esta deuda hacia el mundo flamenco en las escenas de caza en la obra de Mariano Nani es clara, su visión del bodegón mucho más barroquizante con una disposición de los objetos en profundidad como demuestra su cesta de caza, que al compararlo con las obras los *Perros en trailla* de Goya o *El aguilucho* de Castillo demuestra que este artista pertenecía a otro momento y guardaba un concepto del bodegón muy diferente a estos artistas ya ligados al neoclasicismo. Incluso en las rinconeras, con composiciones muy similares a las de José del Castillo, vemos cómo Nani muestra un interés por llenar todo el espacio con una mayor abundancia de objetos<sup>89</sup>. Sin embargo a pesar de su riqueza decorativa y exhuberancia de estos cartones se descubre, al igual que en sus bodegones, una falta de relación entre los objetos, detalle que acertadamente señaló Held al estudiar los cartones<sup>90</sup>.

Los tapices realizados según estos modelos fueron colocados en su destino señalado, donde se encontraban en 1789, como queda reflejado en el Inventario realizado a la muerte de Carlos III<sup>91</sup>. Pero según este inventario vemos que no se utilizaron todos los tapices pues solo se encontraban colgados los seis grandes, las dos rinconeras y dos de las sobrepuestas (*Aves en un canasto* y *Escopeta y liebre*). Las sobreventanas no aparecen citadas, pero sabemos que se realizaron los tapices puesto que se conservan en el Patrimonio Nacional<sup>92</sup>. El espacio creado por esta decoración debía ser realmente interesante pues era toda una estancia dedicada a la caza en su estado puro, sin escenas de cazadores. Sin duda el gusto de la princesa de Asturias por la caza debió influir bastante en la decisión de crear esta decoración que sin duda buscaba recrear un espacio que trajese a la memoria las decoraciones cinegéticas creadas por Frans Snyders y Pedro Pablo Rubens en la Torre de la Parada para Felipe IV en el siglo anterior, si bien con un soporte diferente.

---

<sup>89</sup> Un ejemplo son las realizadas por José del Castillo en 1774 para la pieza del cuarto del Príncipe en el Escorial (HELD, *op. cit.*, 1971, p. 135.).

<sup>90</sup> HELD, *op. cit.*, 1971, p. 28.

<sup>91</sup> *Inventarios reales. Carlos III, 1789*, Madrid, 1991, p. 194, nº 1706. Los tapices se mantuvieron en su lugar original al menos hasta 1919 pues allí los vio Elías TORMO, “El Pardo”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVII, 1919, p. 138-151: “Salón 21, de la torre del SE.- Tapices de caza mayor acorralada por las jaurías, todos españoles y por cartones de Nani. De cartones de Castillo, el del ciervo perseguido nadando, y el del capitel. En esta pieza y las siguientes habitó de novia Doña María Cristina de Austria”.

<sup>92</sup> En su tesis doctoral, Herrero Carretero señala la existencia de estos tapices (M<sup>a</sup> C. HERRERO CARRETERO, *op. cit.*, 1992, nº 831 y 844).

Estos cartones se encontraban en la Fábrica de Tapices, pues aparecen citados en los inventarios de Cornelio Vandergoten y de Livinio Stuyck<sup>93</sup>. En 1858 debieron trasladarse junto a los de Goya y otros pintores a los sótanos del Palacio Real, hasta que en 1870 fueron entregados al Museo del Prado que en ese momento era dirigido por Federico de Madrazo<sup>94</sup>.

El 15 de marzo de 1780 se suspenderá por Real Orden la ejecución de cartones para la manufactura de Santa Bárbara. Cuando en 1783 se reinicien los encargos no se volverá a realizar ningún cartón con escenas de bodegón. Por lo tanto la producción de cartones con tema de bodegón se limitará al periodo comprendido entre 1773 y 1779. En los años siguientes la producción se centrará en temas figurativos o decorativos<sup>95</sup>. Sin embargo, a pesar de los pocos años a los que se dedicó la producción de escenas de género estas serán muy numerosas y con un alto grado de calidad hasta el punto de que algunas de ellas se convertirán en verdaderas obras maestras con un gran éxito posterior

### **2. 3. 2. La Real Fábrica de porcelana del Buen Retiro**

Si la existencia de la Fábrica de tapices de Santa Bárbara fue fundamental para el desarrollo y la producción de naturalezas muertas durante la segunda mitad de s. XVIII en España. El traslado desde Nápoles por Carlos III, al convertirse en rey de España, de la Fábrica de Porcelana de Capodimonte al Buen Retiro de Madrid, se convertirá en un factor de una cierta relevancia para el género de la naturaleza muerta en nuestro país. Los motivos son fácilmente reseñables: el primero, y de mayor importancia, es que, como ya sabemos, entre los operarios de la fábrica llegó uno de los más destacados pintores del género en Nápoles, el ya conocido Mariano Nani, artista que pronto se convertirá en uno de los pintores de bodegón más importantes en España. El otro motivo consiste en la decoración de las piezas de porcelana en la que con una gran originalidad ya iniciada en Nápoles, se representarán escenas de bodegón sobre la superficie de los objetos elaborados en la fábrica.

---

<sup>93</sup> AGP Leg 681, Inv. Fábrica de Cartones 1780(81), 1782, 1786.

<sup>94</sup> *Goya y la Pintura Española del s. XVIII*, Guía del Museo del Prado, Madrid, 2000, p. 50-51.

<sup>95</sup> Un ejemplo podría ser la serie de cartones realizada por Mariano Nani con escenas chinescas para el Palacio de El Pardo.

No debemos olvidar que la Manufactura de porcelana del Buen Retiro fue una continuación de la creada por Carlos de Borbón en Capodimonte. No sabemos con exactitud cuando fue fundada pero sabemos que en 1740 ya funcionaba con regularidad y que en 1743 se instala en Capodimonte, donde permanecerá hasta su traslado a la península. No pretendo aquí estudiar la producción de ambas manufacturas pero sí destacar el tipo de decoración, única en Europa, que se crea en Nápoles y que se continuará en Madrid<sup>96</sup>. Esta consistirá en representar sobre la superficie de las piezas de porcelana escenas de bodegón.

Sin ningún tipo de discusión ni de duda debe considerarse a Giacomo Nani como el auténtico creador de este tipo de diseños. Gracias a Minieri-Riccio sabemos como el intendente Boschi, en 1754, rechaza la insania del pintor Giuseppe de Caro<sup>97</sup> (activo en Nápoles hacia 1750) en la que solicitaba poder trabajar en la Fábrica como *pittore delle cacce e delle cose naturali*, puesto que, *già da diversi anni stava nella Real Fabbrica Giacomo Nani appunto per la dipintura di animalli e delle cose naturali*<sup>98</sup>. Diversos documentos encontrados recientemente confirman esta labor como pintor en Capodimonte. Así, en una carta aparece citado como “*Pintor de la Real Fábrica de Porcelana*”<sup>99</sup> que suponemos sería la napolitana. En otra epístola aparece de una forma más explícita su relación, pues se le cita como “*Jacomo Nani. Pintor Naturalista de la Real Fábrica de Nápoles*”<sup>100</sup>. Tras estas noticias no deja lugar a dudas su labor como decorador de porcelana en Capodimonte. No sabemos con certeza cuándo comenzó su labor en la manufactura pero cabe la posibilidad de que colaborase con ella antes de 1743<sup>101</sup>.

---

<sup>96</sup> Sobre la manufactura de Capodimonte sigue siendo fundamental el estudio de I. MINIERI-RICCIO, *Storia delle Porcellane in Napoli e sue vicende*, III vols., 1878, (ed. facs., Nápoles, Arnaldo Forni, 1980). Existen nuevos estudios más recientes como los de DE MARTINI (Nápoles, 1980), *Le Porcellane dei Borbone di Napoli: Capodimonte e Real Fabricca Ferdinanda. 1743-1806*, Cat. Exp. Museo Archeologico Nazionale, Nápoles, 1986, coord. Por Angela CAROLA PERROTTI y, finalmente, AA. VV., *Porcellane di Capodimonte. La Real Fábrica di Carlo di Borbone*, Milano, 1995.

<sup>97</sup> MINIERI RICCIO, *op. cit.*, 1878, p. 55. Este Giuseppe era hijo de Baldasare de Caro. Formado con su padre en el género del bodegón, podemos saber más sobre su actividad como pintor en lienzo en Luigi SALERNO, *Nuovi Studi su la Natura Morta Italiana*, Roma, 1989, p. 124-125.

<sup>98</sup> MINIERI RICCIO, *op. cit.*, 1878, III, p. 21. (dato citado en CAROLA PERROTTI, *op. cit.*, 1987, p. 109)

<sup>99</sup> *Manufactura del Buen Retiro 1760-1808*, cat. exp. a cargo de Carmen MAÑUECO SANTURTÚN, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1999, p. 116. AHN FC MH L 6737 fol. 157. 11-IV-1782.

<sup>100</sup> *Ídem*, p. 116. AHN FC MH L 6704 fol. 192 vº. 28-IV-1769.

<sup>101</sup> En el Archivo di Stato di Napoli existen una serie de libros en los que aparecen algunos de los gastos de la manufactura de Capodimonte. Entre ellos aparecen las fechas en que se contrataron algunos de los pintores. Desgraciadamente faltan algunos años. *Espedimenti di Stato e della Real Casa a carico del Signore Angelo Fernandez di Alonso*.



Recordemos como dentro del obrador de pintura el trabajo estaba sometido a una fuerte especialización pues cada artista se dedicaba a un tipo de decoración específica. Así, en Capodimonte, excepto Giuseppe Caselli que realizaba cualquier tipo de decoración, el resto de pintores se centraba en un solo campo. Como muestra de esto, gracias a algunos documentos, sabemos cómo Giuseppe della Torre era especialista en Marinas y en escenas de batalla<sup>102</sup>. En este mismo tema también lo era Luigi Restile<sup>103</sup>; Carlo Coccorese en escenas mitológicas con adornos de fruta y flores<sup>104</sup> Nicola Senzapaura, en países y vistas con pequeñas figuras<sup>105</sup>.

El encargado de pintar los animales y cosas naturales en Capodimonte fue en principio Giacomo Nani, al que ayudaría, más tarde, su hijo Mariano que, en la nómina de la fábrica de 1755, aparece ya como “pintor decorador”<sup>106</sup>. Curiosamente, es a ellos a los que se debe una de las creaciones estrictamente exclusiva de Capodimonte que luego pasará a Buen Retiro: la decoración de vajillas y otros objetos con escenas de naturalezas muertas. Esto supondrá una auténtica novedad pues durante casi los primeros diez años de producción en Capodimonte la influencia de Meissen y de Viena será muy fuerte tanto en la elaboración de las piezas y las vajillas como en su decoración<sup>107</sup>.

Sin duda, Giacomo fue elegido por su calidad y fama como bodegonista, por lo que su trabajo consistió en trasladar las composiciones de sus lienzos a la superficie de las piezas de porcelana. En cierto modo no extraña que este tipo de decoración surgiese en Nápoles pues, como sabemos, existía una importantísima escuela de este género de pintura que se inicia en el siglo diecisiete<sup>108</sup> y de la que ambos pintores pueden considerarse herederos, así como últimos representantes de importancia. Además supone un paso más hacia el interés por las artes suntuarias. Así el bodegón adquiere un sentido puramente decorativo que trasciende el soporte sobre el que se pinta y se pasa a

---

<sup>102</sup> A. W. FROTTHINGAM, *Capodimonte and Buen Retiro Porcelains. Period of Charles III*, New York, The Hispanic Society of América, 1955, p. 40

<sup>103</sup> L. DE LA VILLE SUR-YLLON, “La Real Fabbrica di Capodimonte durante il regno di Carlo III”, *Napoli Nobilissima*, 1894, p. 133.

<sup>104</sup> FROTTHINGAM, *op. cit.*, 1955, p. 40

<sup>105</sup> DE LA VILLE SUR-YLLON, *op. cit.*, 1894, p. 133.

<sup>106</sup> MINIERI RICCIO, *op. cit.*, 1878, III, p.21.

<sup>107</sup> Recordemos que la idea de crear una manufactura de porcelana se debió en parte a la influencia de María Amalia de Sajonia, hija del elector de Sajonia fundador, en Meissen, de la primera fábrica de porcelana en Europa. Así, su regalo de bodas fue una vajilla elaborada en Meissen que tendrá una gran influencia en los primeros años.

<sup>108</sup> Ya hablamos extensamente sobre la situación de la pintura de género napolitana en el capítulo dedicado a la naturaleza muerta en la primera mitad de siglo en España.

nuevas superficies más del gusto de la nueva sociedad. El mundo de la sencillez y alegría del rococó se dejará sentir en el género que perderá la pureza de su concepción.

A pesar de que la creación del género decorativo se atribuye a los Nani, sabemos como Giovanni Caselli, director artístico de la manufactura, realizó este tipo de representaciones en algunas piezas, siempre dentro de un estilo más decorativo con una factura de punteado<sup>109</sup>. No obstante, suele considerarse a Giacomo como el inventor de un tipo de composiciones en las que, recortada sobre el fondo blanco de la pasta, se centra una escena de frutas que descansan sobre el suelo y al fondo, un paisaje con un celaje de tonos rosas y azules. Ese tipo de decoración se ha podido atribuir a Giacomo por la fuerte relación que guarda con sus bodegones, en los que también aparecen las frutas dispuestas sobre el suelo, siempre dentro de un tipo de representación puramente napolitana<sup>110</sup>. Al contemplar estas escenas no es extraño que nos venga a la mente los cuadros realizados por el artista, especialmente los paisajes en los que aparecen sobre el suelo diversas frutas de los que son muy buen ejemplo los que se conservan en el palacio de Riofrío (Segovia) en el Patrimonio Nacional.

Junto a Caselli y a Giacomo Nani se ha querido atribuir algunas de estas decoraciones a Giuseppe Della Torre, también pintor de la manufactura y que vendrá a Madrid con su dilatada familia<sup>111</sup>. Sabemos de él que se formó con Caselli y que destacó como pintor de figuras especialmente chinescas así como pintor de batallas y marinas por lo que no resulta creíble que en una estructura tan organizada realizase otro tipo de decoraciones.

Las naturalezas muertas representadas son escenas en las que se tiende hacia los objetos esféricos para crear una composición más equilibrada que haga juego con el

---

<sup>109</sup> Sabemos que Giovanni Caselli en 1743 estaba decorando dos tabaqueras “con algunas pequeñas conchas marinas sobre la tapa (Madrid, *op. cit.*, 1990, p. 188). A este pintor se le atribuye la decoración de algunas piezas con motivos de bodegones aunque siempre dentro de un gusto muy refinado, lejano del más naturalista típico de la escuela napolitana: *Caja de rapé o tabaquera con naturaleza muerta e insectos*, Nápoles. Museo Duca di Martina. Inv. n° 1667 (reproducida en Madrid, *op. cit.*, 1990, n° 23, p.188-189. otras piezas cuya decoración con escenas de bodegón se atribuye a Caselli las encontramos en Nápoles, *op. cit.*, 1986, p. 11-11p, n° 54, 56, 64 y 65. Sin embargo debemos tomar estas atribuciones con suma cautela pues solo se basa en cuestiones anecdóticas y no en un análisis comparativo y profundo pues carece de una obra segura del artista para emitir un juicio seguro.

<sup>110</sup> Un ejemplo de el tipo de decoración desarrollada por mariano se puede ver en las piezas exhibidas en Madrid, *op. cit.*, 1990, p.189. Para un comparación entre los bodegones de Giacomo y su relación con la decoración de porcelanas con este tema véase, Nápoles, *op. cit.*, 1986, p. 108-119, n° 53, 58, 59 y 60.

<sup>111</sup> La misma Carola Perroti le atribuye la decoración, sin una base demostrable, de algunas piezas en el catálogo de la exposición de Nápoles, *op. cit.*, 1986, p. 112, n° 55-56. Para la atribución la historiadora arguye una cierta torpeza compositiva lo que nos podría hacer pensar que tal vez se tratase de obras realizadas por un Mariano Nani joven que aprendía en ese momento con su padre.

plato o taza. No se suelen guardar las proporciones entre ellos en la búsqueda de un mayor efecto visual. El punto de vista suele ser alto y tendente hacia la derecha, algo característico de la obra de Giacomo. A pesar de estas características, que buscan un mayor efecto decorativo, son escenas de una clara representación naturalista. Esto se ve favorecido por el color en casi todas las obras con tonos muy fuertes y que tienden a recrear la policromía real, algo que no es frecuente en las obras atribuidas a Giovanni Caselli.

Pero en Capodimonte no solo se realiza un tipo de decoración basada en escenas de frutas y hortalizas en un paisaje pues en diversas piezas aparecen representados instrumentos musicales<sup>112</sup> y juegos de te y café<sup>113</sup>. Carola Perroti atribuyó su decoración a Giacomo lo que consideramos acertado, no solo por la relación con sus naturalezas muertas sobre óleo sino por la manera de componer los objetos sobre podios de piedra y colocar flores a sus pies sin guardar una relación proporcional, algo característico del pintor que prefiere mantener el efecto decorativo antes que la realidad de lo representado.

Casi todas las piezas de las que hemos hablado fueron realizadas entre 1748 y 1755 según lo afirma la especialista Carola Perroti, algo que podemos considerar acertado y que reafirma la atribución de estas decoraciones a Giacomo pues recordemos que muere en 1755.

Tras la desaparición de Giacomo se mantiene vivo este tipo de decoración que será continuada por su hijo Mariano. Es posible que este colaborase con su padre en Capodimonte en este tipo de decoraciones y que las trajese consigo a Madrid cuando se trasladó la Fábrica al Buen Retiro.

Su colaboración con la manufactura debió iniciarse hacia 1746 como el propio pintor indica<sup>114</sup>. Debió entrar como aprendiz gracias a su padre que ya trabajaba en la institución desde hacía unos años. Tras la muerte de este debió ocupar su plaza y se convirtió en el pintor de “cosas naturales y animales”. Es muy difícil atribuirle obras

---

<sup>112</sup> Nápoles, *op. cit.*, 1986, p. 115-116, nº 61. En cuatro tazas conservadas en el Museo Duca di Martina de Nápoles (nº inv. 4968, 4969, 4971, 4972) se puede observar este tipo de decoración. Es muy difícil la atribución de la pintura. En ella se demuestra del conocimiento de los modelos franceses especialmente los creados por Watteau.

<sup>113</sup> Entre las obras atribuidas con certeza a Giacomo Nani con este tipo de decoración se encuentran dos juegos de jícara y plato de una colección privada. Reproducidos en Nápoles, *op. cit.*, 1986, p. 115 y ss., nº 62-63.

<sup>114</sup> MATILLA TASCÓN, *op. cit.*, 1960, p. 236; AHN FC MH L 10.825. Recordemos que en el documento, fechado en 1787, el pintor señalaba que llevaba 41 años al servicio de su Majestad.

concretas entre las producidas con este tipo de decoraciones durante estos años, sin embargo, nos atrevemos a proponer la atribución a este pintor de la decoración de algunas piezas con escenas de caza que se conservan en el Museo Duca di Martina de Nápoles<sup>115</sup>. Pensamos que es acertado atribuir la decoración de estas piezas a los *fratelli Nani* por Musella Guida<sup>116</sup>, con la necesaria corrección del parentesco familiar. Sin embargo, creemos que se trata de una obra realizada en exclusividad por Mariano, lo que resulta lógico si tenemos en cuenta que la verdadera especialidad de este artista fue la pintura de caza. Las composiciones de los platos con escenas de caza mayor y perros tienen su origen en el mundo flamenco, concretamente en los modelos creados por Frans Snyders y Paul de Vos. Sin embargo, Nani las copia de las reinterpretaciones creadas por el francés J. B. Oudry<sup>117</sup>.

En las decoraciones de las tazas se demuestra una mayor originalidad por parte del artista. En ellas aparecen escenas de perros y otros animales de caza menor. En especial destaca una de ellas en la que aparecen dos perros descansando al lado de las piezas de caza y con una escopeta apoyada sobre un tronco. La composición, de claro origen flamenco, será retomada por el artista años después en algunos de sus lienzos y de sus cartones para tapices<sup>118</sup>.

La manufactura napolitana será trasladada por completo a Madrid en 1759 tras convertirse Carlos de Borbón en el nuevo rey de España. Al ser una manufactura creada con su dinero, le pertenecía y por esa razón se la trajo consigo. Aquí, como bien sabemos, se ubicará en el jardín del Buen Retiro, del que tomará su nombre en concreto en la ermita de San Antonio. Con él vinieron casi todos los operarios de la fábrica incluido Mariano Nani. Durante los primeros años la producción de la manufactura, ahora madrileña, será una continuación de lo realizado en Nápoles, tanto los modelos como la decoración<sup>119</sup>. Entre ellos por supuesto los motivos decorativos con temas de

---

<sup>115</sup> Se trata de seis jácara con sus platos (nº inv. 1777 para todas). Publicados por Musella Guida en la exposición en Nápoles, 1986, *op. cit.*, p. 124-125, nº 67.

<sup>116</sup> *Idem*, p. 124. De la misma opinión es Paola GIUNTI, “La Manifattura di Capodimonte. Caratteri e tipologie delle produzioni”, en *Porcellane di Capodimonte. La Real Fabbrica di Carlo di Borbone*, 1995, p. 32.

<sup>117</sup> *Idem*. Recordemos que Giovanni Caselli solicitó al marqués de Salas que se trajesen de París 5 o 6 docenas de grabados de chinerías, figuras, paisajes y flores (MINIERI RICCIO, 1878, *op. cit.*, p. 10). Entre ellos podrían encontrarse estos de caza.

<sup>118</sup> Esta composición es muy similar a la conservada en el Palacio de Riofrío, *Liebre, pájaros y escopeta*. Ver catálogo de pinturas de Mariano Nani.

<sup>119</sup> Sobre la Manufactura del Buen Retiro son clásicos los estudios de J. F. RIAÑO, *The Industrial Arts in Spain*, 1879; M. PÉREZ VILLAMIL, *Artes e Industrias del Buen Retiro*, Madrid, 1904 y finalmente FROTtingham, *op. cit.* Estudios más modernos y que superan a los citados son la tesis doctoral de M<sup>a</sup>

naturalezas muertas, muy abundantes en la producción de la fábrica durante los primeros años. Debemos atribuir la decoración de estas obras a Mariano Nani, heredero del arte de su padre en Capodimonte. Al igual que Giacomo las decora con bodegones con frutas sobre el suelo con fondo de paisaje donde un tronco de árbol centra la composición. Así se observa en numerosas piezas del Museo Arqueológico Nacional como un *Enfriador de copas* o un *plato*<sup>120</sup> (Lámina 330 y 331). En los dos casos el artista repite lo que vimos en Capodimonte. No sería extraño que se conservasen los modelos creados por su padre y se copiasen sin más. Las numerosas piezas existentes con estos motivos y la semejanza de su formato nos hacen pensar en la existencia de vajillas completas con este tipo de modelos.

Del mismo modo parece que Mariano realizó decoraciones con representaciones de trofeos de instrumentos musicales y objetos de juego con una cierta semejanza a los atribuidos a su padre que ya vimos más arriba. Así se le podrían atribuir las pinturas que decoran un jarrón que se conserva en el Patrimonio Nacional (Lámina 334)<sup>121</sup>. En estos jarrones vemos colgados sobre una cuerda unos anteojos, una pluma, una partitura, un dibujo, una carta e instrumentos de música. En el otro lado vemos un carboncillo, un compás, un tablero de ajedrez, naipes y partituras. Sin duda, como pasaba en las tazas del Museo Duca di Martina el artista sigue los modelos creados por Watteau y publicados por Huquier, *Livre nouveau de differents trophées inventés par A. Watteau et gravé par Huquie*. En este caso representados con un cierto aire de trampantojo muy similar a la manera de representación utilizada en las mesas producidas en el laboratorio de piedras duras de la misma manufactura, diseñadas por Carlos José Flippart, de las que hablaremos más adelante.

Existen otros jarrones compañeros de este también en el Patrimonio Nacional (Lámina 333 y 334)<sup>122</sup>. En este caso lo que pende de las cuerdas son diferentes piezas de

---

J. SÁNCHEZ BELTRÁN, *La Porcelana del Buen Retiro de Madrid en el Museo Arqueológico Nacional*, 1987, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1987 y más completo y con un importante catálogo fotográfico el catálogo, ya citado, de la exposición *Manufactura del Buen Retiro, 1760-1808*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1999, coordinada por Carmen Mañueco Santurtún.

<sup>120</sup> (nº inv.. 62841 y 62773). Proceden ambos de la Col. Almenas y fueron publicados en Madrid, *op. cit.*, 1999, nº 23 y 25. AGUILERA (*La Porcelana del Buen Retiro en el Museo Municipal de Madrid*, Madrid, 1834), publicó una de las bellas fuentes del Museo Municipal que bien puede pertenecer a este tipo de vajillas con varias representaciones de naturalezas muertas.

<sup>121</sup> La pieza se encuentra en el Palacio Real de Madrid. *Catálogo de la Porcelana del Patrimonio Nacional*, 1989, nº 94.

<sup>122</sup> M<sup>a</sup> L. SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, *Catálogo de Porcelana y cerámica española del Patrimonio Nacional, en los palacios reales*, Madrid, 1989, nº 94. Ambos publicados por primera vez por M<sup>a</sup> Teresa RUIZ ALCON, "La caza en las artes menores", *Reales Sitios*, nº 9, 1966, p. 30, fig. 2-5. También en

caza todas ellas muertas (patos, liebres, tordos) que sin lugar a dudas debemos atribuir a la mano de Mariano Nani que como ya sabemos será el más importante especialista de este tipo de representaciones. Los modelos repiten los representados en sus bodegones así como en sus composiciones para los cartones para tapices. Sin duda el pintor napolitano realizó numerosos modelos que debieron utilizarse después de su jubilación hasta la destrucción de la fábrica en 1808. De la existencia de estos modelos da fe el conde de Maule que en su visita a la manufactura vio que “las salas de pintura están colgadas de quadros de cazerías de Mariano Nani”<sup>123</sup>. Desafortunadamente nada nos queda de esto pues desaparecieron en 1808.

Entre los animales representados en estos jarrones aparece representada una mosca, lo que recuerda que Frothingham le atribuía a Mariano una gran pericia a la hora de representar insectos<sup>124</sup>, aspecto aún por estudiar. Sin embargo no olvidemos que a Mariano le gustaba este tipo de representaciones como vemos en alguno de sus bodegones como el de la Academia de San Fernando o el Bodegón que se conserva en una colección privada de Milán.

Finalmente, hay que destacar la labor de Mariano Nani como maestro en la pintura de miniaturas. Como sabemos tuvo a su cargo la enseñanza de diversos jóvenes en la galería de pintura de Buen Retiro. Conocemos a dos de ellos: José De la Torre y Manuel Sorrentini<sup>125</sup>, ambos hijos de pintores de la Fábrica de los que no se tienen demasiadas noticias<sup>126</sup>. Tal vez a ellos se deban algunas decoraciones de frutos que aparecen en algunas piezas más tardías.

La producción pictórica sobre porcelana de Mariano debió de ser muy amplia pues se mantuvo activo en la decoración de porcelana cerca de cuarenta años (recordemos que se jubila hacia 1803). Hasta ahora son pocas las obras que se pueden relacionar con él.. Esperamos que en el curso de posteriores investigaciones se le puedan atribuir nuevas obras con una mayor seguridad, lo que además servirá para esclarecer de algún modo la producción pictórica de la manufactura del Buen Retiro<sup>127</sup>.

---

SÁNCHEZ BELTRÁN, “La porcelana del Buen Retiro en el Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios*, (94), 1987, p. 56.

<sup>123</sup> N. DE LA CRUZ y BAHAMONDE, *Viaje de España, Francia e Italia*, vol. II, cap. III, p. 456.

<sup>124</sup> FROTtingham, *op. cit.*, 1955, p. 40.

<sup>125</sup> AABASF, Académicos de Mérito, 41-1/1.

<sup>126</sup> Para más información sobre estos pintores: Madrid, *op. cit.*, 1999, p. 118-119.

<sup>127</sup> Sin una seguridad absoluta sobre la mano que las decoró hemos incluido en este estudio un apéndice en el que aparecen piezas de porcelana del Buen Retiro con decoraciones relacionadas con la naturaleza muerta.

Sin embargo no fue Mariano Nani el único pintor de bodegones que trabajó en la manufactura del Buen Retiro. Recordemos como en 1797 el pintor Juan Bautista Romero, posiblemente gracias al Príncipe de la Paz, entraba en la fábrica como pintor decorador<sup>128</sup>. Seguramente se dedicó a la pintura de flores de la que sin duda es uno de los más importantes maestros de fines de siglo. A pesar de ello su labor en la fábrica fue bastante pobre y limitada pues el artista tan solo trabajó pocos años en ella siete años, periodo que además se vio interrumpido en numerosas ocasiones, lo que llevó a decir a los responsables que el pintor “no realizó servicio a la Fábrica sino al contrario”<sup>129</sup>. Esto se une a la dificultad de atribuirle alguna decoración. Entre las piezas realizadas en el periodo en el que trabajó Romero en la manufactura destaca un plato del Museo Municipal de Madrid<sup>130</sup> decorado en su fondo por un delicado, y sobresalientemente pintado, ramillete de dalias representadas a la manera que se hacía en la Escuela de Flores y Ornatos valenciana por lo que no sería arriesgado pensar que fuese de mano de Romero. La representación no de deja de tener un cierto carácter de ilustración botánica por lo que no descartamos que se sirviese de alguna fuente grabada, muy abundante ya en la época.

En 1799 entró a trabajar en la Fábrica el pintor y grabador José Rubio<sup>131</sup>, artista formado en la Academia de San Fernando y que se especializó en las representaciones botánicas colaborando intensamente con el catedrático de Botánica D<sup>n</sup>. Casimiro Gómez Ortega<sup>132</sup>. De origen valenciano llegó a ser, ya en 1791, Maestro de la Escuela de dibujo de los Desamparados<sup>133</sup>. En relación con este tipo de representaciones de carácter botánico está la vajilla conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. En las tapas de esta vajilla aparecen representadas plantas medicinales acompañadas de su

---

<sup>128</sup> Al respecto véase el capítulo dedicado a su vida.

<sup>129</sup> Madrid, *op. cit.*, 1999, p. 122.

<sup>130</sup> Procede de la colección Laiglesia (nº inv. 3713). En el mismo museo y pertenecientes al último periodo de la fábrica (1803-1808) se conservan dos platos (nº inv. 3763 y 3915) con unas bellísimas representaciones de ramilletes de flores y de flores sueltas que también podrían atribuirse al pintor valenciano.

<sup>131</sup> PÉREZ VILLAMIL, *op. cit.*, 1904, Apéndice III. Según la Nómina de 1804 el pintor trabajaba en la manufactura desde el 4 de mayo de 1799 con un sueldo de 500 r<sup>s</sup>. Continuaba en la manufactura en 1808 con 6408 r<sup>s</sup>. (PÉREZ VILLAMIL, *Ídem*, Apéndice IV).

<sup>132</sup> Con este botánico presentó en la academia un proyecto para grabar una serie de láminas de las plantas del Perú (AABASF, Libro 85/3, Junta ordinaria, 4 de mayo de 1788), que se publicó como *Flora Perubiana*. Llegó a trabajar en la Fábrica de cristales de la Granja.

<sup>133</sup> AABASF, Académicos, leg. 174-1/5 (véase apéndice documental). El artista llegó a solicitar el título de Académico de Mérito por la pintura de flores lo que no se le concedió. Esto nos hace suponer que se dedicó a este tipo de pintura que estaría en relación con su origen valenciano.

nombre científico que están copiadas de la obra de Cabanilles, *Icones et descriptiones plantarum*, editado en 1791 en Madrid<sup>134</sup>. Es casi seguro que son obra de este pintor.

En 1804 se produce un importante cambio en la manufactura con el nombramiento de Bartolomé Sureda como nuevo director de la Fábrica. Con su llegada, la producción de la manufactura alcanzará uno de los momentos más importantes especialmente por su calidad, pues el mismo Sureda se había formado en la fábrica de porcelana de Sevres y trajo a Madrid la verdadera porcelana dura<sup>135</sup>. En el aspecto decorativo el cambio tuvo importantes consecuencias pues se tenderá a una decoración puramente neoclásica con motivos relacionados con el mundo romano y francés. Una de las piezas que pertenecen a este periodo se puede considerar como uno de los más bellos ejemplos de la decoración de porcelana con naturaleza muerta. Se trata de un juego de taza y plato del Museo Municipal de Madrid (Lámina 335a y 335b)<sup>136</sup>. Las tienen sendas decoraciones de naturalezas muertas en este caso de caza lo que por la producción de la manufactura hasta ahora conocida las convierte en piezas completamente singulares pues no se conoce otra obra de las mismas características. En el fondo del plato aparece un bodegón de caza en el que se representan sobre la mesa de una cocina piezas de caza muertas (patos, liebre, pajarillos ensartados en una caña y en un cesto de mimbre). En la taza, en la parte inferior, aparece de nuevo una escena de caza en la que aparecen unos perros con aparejos y piezas de caza muerta. Sin ninguna duda estas dos piezas pertenecen al último periodo de la manufactura (1803-1808) ya que están elaboradas con porcelana dura. Esto plantea un cierto problema pues por los temas representados así como la manera de hacerlo se podrían atribuir a Mariano Nani ya que la relación con sus obras en lienzo es muy clara. Así la escena del plato supone una absoluta deuda con algunos de sus bodegones como el que se conserva en Patrimonio Nacional. Del mismo modo la decoración de la taza es un claro reflejo de sus cartones para tapices que estudiamos en el capítulo anterior. Sin embargo recordemos que Mariano muere en 1804 por lo que no podemos atribuirlos a su mano con absoluta certeza pues, aunque se realizase en 1803, él ya debía estar jubilado. La

---

<sup>134</sup> PÉREZ-VILLAMIL (*op. cit.*, 1904, p. 85) apunta esta posibilidad. Del mismo modo en el Museo Municipal de Madrid se conserva un plato con decoración de insectos (nº inv. 3733) con un claro sentido de ilustración científica que tal vez podría atribuirse a su mano.

<sup>135</sup> Sobre este periodo de la manufactura véase la bibliografía citada más arriba. Para Bartolomé Sureda es fundamental el catálogo de la exposición a él dedicada *Bartolomé Sureda (1769-1851). Arte e Industria en la Ilustración tardía*, Madrid, 2000.

<sup>136</sup> La taza mide 6 cm de diámetro y 6 cm. de alto (nº inv. 3716). El plato 14 cm. de diámetro y 2,4 cm. de alto (nº inv. 3715). Fueron publicados por primera vez en Madrid, *op. cit.*, 2000, p. 280, nº II. 3. 8. 6.



obra debe de pertenecer más bien a alguno de sus discípulos, Manuel Sorrentini o José de la Torre que todavía trabajaban en la manufactura en esos años<sup>137</sup>. La calidad de la decoración pictórica nos induciría a pensar que el autor fuese un pintor de mayor calidad que estos dos artistas pero lo que es claro es que los modelos de Mariano Nani que vio el conde de Maule se seguían utilizando todavía en esas fechas<sup>138</sup>.

Este recorrido por diversas piezas de porcelana decoradas con naturalezas muertas no implica que este tipo de decoraciones influyese en la evolución del género pero si sirven para ver como en las representaciones se reflejó el gusto de la época.

En uno de los apéndices de la tesis se recogen las piezas conocidas con este tipo de decoración. No supone un estudio de las piezas, que no es la finalidad de esta investigación, sino un índice para futuros estudios sobre las decoraciones de naturalezas muertas en vajillas.

### **2. 3. 3. El Real Laboratorio de Piedras Duras del Buen Retiro**

Junto a las manufacturas de Santa Bárbara y del Buen Retiro, el Laboratorio de Piedras Duras del Buen Retiro se convertirá en otro de los centros en los que, dentro de su producción destinada a la creación de objetos de arte suntuario, se recurrirá a decoraciones basadas en naturalezas muertas lo que supondrá una cierta innovación y un referente de cierta originalidad.

Recordemos que Carlos III instituyó un laboratorio de estas características en Nápoles, en 1737, con artistas florentinos que habían trabajado en la manufactura creada por la familia Medici en el s. XVI<sup>139</sup>. El monarca español, que se consideraba heredero artístico de la dinastía florentina debido a su ascendencia materna, decidió traer a su reino a estos operarios tras la muerte del último vástago de la dinastía ese mismo año. Así, hace venir como director artístico a Francisco Ghinghi al que acompañarán numerosos operarios florentinos. La manufactura napolitana se convierte así en una fiel

---

<sup>137</sup> PÉREZ-VILLAMIL, *op. cit.*, 1904, Anexo III.

<sup>138</sup> Desafortunadamente y como ya sabemos, todos los modelos desaparecieron con la destrucción de la manufactura el 30 de octubre de 1812 por el general inglés Hill.

<sup>139</sup> Sobre esta manufactura florentina véase Anna Maria GIUSTI, Paolo MAZZONII, Annapaula PAMPALONI MARTELLI, *Il museo dell'Opificio delle pietre dure a Firenze*, Firenze, 1978. A. M. GIUSTI, *Splendori di pietre dure: l'arte di corte nella Firenze dei granduchi*, cat. exp. Florencia, 1988 y A. GIUSTI, *Eternità e Nobiltà di Materia. Itinerario artistico fra le pietre policrome*, Florencia, 2003.

heredera de la medicea y su producción continuará lo creado en Florencia lo que provocará una ausencia de originalidad durante los primeros años de producción haya<sup>140</sup>.

Carlos III, tras su marcha de Nápoles en 1759, al ser proclamado rey de España, no trasladará la manufactura a Madrid como hizo con la Real Fábrica de Porcelana de Capodimonte sino que este Laboratorio permanecerá activo hasta la unificación de Italia. Sin embargo, cuando llega a la capital española se encuentra con un nuevo palacio real que necesita ser decorado con objetos de arte suntuario lo que le decide a fundar un nuevo Laboratorio de Piedras Duras. Para su creación recurrirá de nuevo a la *Galleria dei Lavori* florentina de la que hará traer al artesano Doménico Stechi y a Francisco Pogetti que trabajaba en la manufactura de la Doccia. Según parece ambos llegaron en 1761, y ya en 1763 estaba activo el Laboratorio que será dirigido por los dos maestros florentinos. Se ubicó en el mismo edificio donde se encontraba la Fábrica de porcelana del Buen Retiro, y fue conocida vulgarmente como la fábrica de “chinarros pelados”<sup>141</sup>.

No es el fin de esta tesis el estudio de la producción de este Real Laboratorio ni la vida de sus operarios. Sin embargo, sí nos resulta atractiva una parte de las obras allí creadas pues, como hemos visto que sucedía en otras manufacturas, para la realización de los motivos decorativos de las piezas de arte suntuario se utilizarán representaciones de naturalezas muertas. Las obras realizadas por esta manufactura fueron numerosas, y en los años ochenta alcanzaron un nivel técnico altísimo, lo que hace que se las pueda considerar como las más perfectas de ese momento en Europa. Entre estas piezas destacan una serie de nueve mesas que son de una notable relevancia para este estudio. El motivo se debe a las decoraciones de los tableros que representan una serie de objetos, a modo de trampantojo, en un juego puramente deciochesco en el que tratan de fingir la realidad. Hasta ahora solo conocíamos las mesas pero, afortunadamente, en los últimos años han ido apareciendo los modelos en los que se basaron los tableros, denominados “cartones para tableros de marquetería en piedra”.

---

<sup>140</sup> Sobre el Real Laboratorio de Piedras Duras de Nápoles véase el libro ya citado de MINIERI RICCIO, *op. cit.*, 1879. También el catálogo de la exposición *Civiltà del'700 a Napoli*, Napoles, 1980. Sobre las obras de esta manufactura en España es imprescindible la consulta del catálogo a cargo de Alvar GONZÁLEZ PALACIOS, *Las Colecciones Reales Españolas de Mosaicos y Piedras Duras*, Museo del Prado, Madrid, 2001, p. 129-138.

<sup>141</sup> Conde de FERNÁN NÚÑEZ, *Vida de Carlos III*, Madrid, 1858, Parte II, p. 50.

Estas composiciones son unas representaciones sorprendentes por la modernidad de su concepción y, como veremos más adelante, por la calidad de la factura. Entre los documentos que se conservan del Real Laboratorio de Piedras duras no se hace referencia a quién era el encargado de suministrar los modelos. Normalmente era el propio Juan Bautista Ferroni el encargado de crear los diseños e incluso sabemos que se utilizaron modelos que traían consigo los propios operarios de la fábrica desde Nápoles e incluso de Florencia. Una muestra de ellos son las dos mesas conservadas en el Museo del Prado (O-466 y O-467)<sup>142</sup>. La primera de ellas fue realizada en Nápoles por Ghinghi, la segunda se realizó ya en España. Los diseños de los tableros son prácticamente iguales; en ellos, en clara deuda con lo realizado en Florencia, se representan guirnalda de flores con pájaros, todo ello sobre fondo negro.

Sin embargo, el diseño de las mesas que nos interesan parece ser que se encargó a otro artista de mayor calidad. Lo sabemos porque uno de los tableros aparece firmado. Se trata de la mesa en la que aparece representada una *Vista de puerto rodeado de diversos objetos en trampantojo* que aparece rubricada por D. Jos.<sup>h</sup> Flippart Pintor De Cámara de S.M.C. Así mismo, se conserva el modelo en el que se basó esta pintura y que aparece de nuevo firmado. Gracias a este se puede comparar con los otros conservados y atribuirlos todos al mismo pintor.

Es muy poco lo que conocemos sobre este artista de origen francés, **Charles-Joseph Flippart** (París, 1721- Madrid, 1797). Su obra estará fuertemente ligada a la de Jacobo Amigoni con el que posiblemente marchó a Venecia donde trabajó como grabador en colaboración con el también grabador Giuseppe Wagner y posiblemente entró en contacto con Tiepolo<sup>143</sup>. El artista se encontraba en España en 1750<sup>144</sup> y es posible que llegase a la península traído por Amigoni.

---

<sup>142</sup> Madrid, *op. cit.*, 2001, p. 146-151, nº 25.

<sup>143</sup> J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico.....*, 1800, p. 119-120.

<sup>144</sup> MORALES y MARÍN, *op. cit.*, 1994, p. 95. Para esta fecha el historiador se basa en un documento del AGP (Secc. Fernando VI, leg. 127) según el cual se encontraba entre los pintores del Real establecimiento de Piedras Duras, algo del todo imposible pues no se establece este laboratorio hasta la llegada de Carlos III. González-Palacios (2001, p. 165) supone que en 1753 estaba en Madrid y que a partir de esta fecha colaboró con el pintor veneciano algo imposible pues había muerto en 1752 (URREA, *op. cit.*, 1977, p. 63). Tal vez el motivo de su llegada a España fuese ocupar el vacío dejado por el artista veneto. Una prueba de su deuda y unión con Amigoni es el lienzo que se conserva en el Convento de la Visitación de Madrid, para el que el veneciano diseñó los altares y posiblemente recomendó a los artistas que debían pintar los cuadros.

En Madrid el artista llegó a ser Pintor de Cámara con Fernando VI en 1751<sup>145</sup>, y según González-Palacios dio clases en la Academia de San Fernando además de desempeñar labores como cartonista de la Fábrica de Santa Bárbara<sup>146</sup>.

Hasta hace unos pocos años solo se conservaban las mesas cuyos tableros se consideraban como unos de los más significativos ejemplos del trampantojo al servicio de la decoración de objetos suntuarios. Los modelos utilizados posiblemente se perdieron durante la guerra de Independencia. Recordemos que eso mismo sucedió con los de la fábrica de porcelana del Buen Retiro, que fueron destruidos o robados tras la destrucción de la manufactura. A diferencia de los cartones de la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, los de las manufacturas del Buen Retiro no pertenecían a las colecciones del rey sino que eran parte del trabajo de los operarios. Afortunadamente algunos de estos modelos han aparecido en los últimos años. Se trata de cinco cartones que sirvieron de modelos para estas cinco mesas. Cuatro de ellos estuvieron en el mercado parisino, provenientes de una colección suiza, y fueron adquiridos en 2002 por el Museo del Prado. El otro se conserva en una colección particular valenciana. Finalmente se conserva también un fragmento de uno de los modelos<sup>147</sup>.

Por las fechas en que se realizaron las mesas sabemos que los modelos fueron realizados por Flipart entre 1778 y 1786, año en que ya estaba realizado el último de los tableros<sup>148</sup>. Sin embargo podríamos suponer que todos los modelos fueron realizados a la vez y entregados al Laboratorio donde realizaron los tableros consecutivamente.

---

<sup>145</sup> MORALES y MARÍN, *op. cit.*, 1996, p. 95. Archivo General de Palacio, Sección Fernando VI, leg. 87. Sobre su producción como pintor y grabador consúltese la misma bibliografía. Más antiguo pero pionero en el estudio del pintor es el artículo de FOLCO ZAMBELLI, D'ALAMA, "Contributo a Carlo Giuseppe Flipart", *Arte Antica e Moderna*, nº 18, 1962, p. 186-199. El estudio más importante sobre la obra del pintor en España es el artículo de J. J. LUNA, "Introducción al estudio de Charles-Joseph Flipart en España", *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*, Madrid, 1981, p. 1121-1138. Este estudio sería parte de su tesis doctoral inédita *La pintura francesa de los siglos XVII y XVIII en España*, Universidad Complutense, Madrid, 1979.

<sup>146</sup> Madrid, *op. cit.*, 2001, p. 165. No sabemos en que fuentes se basa para afirmar esto. En el artículo de FERNÁNDEZ AGUDO y SÁNCHEZ de LEÓN FERNÁNDEZ, "Índice de cargos académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII, *Academia*, nº 67, 1988, p. 373-433, no aparece el pintor francés entre los miembros de la Institución.

<sup>147</sup> Un primer estudio de estas obras lo ha realizado recientemente el profesor J. J. LUNA, "En torno a Charles-Joseph Flipart y su vinculación con la pintura en España durante la segunda mitad del siglo XVIII", *El Arte Foráneo en España. Presencia e influencia*. Actas XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2005, p. 11-120. Sobre estas obras véase el catálogo del pintor en el apéndice.

<sup>148</sup> Madrid, *op. cit.*, 2001, p. 166. FOLCO ZAMBELLI (*op. cit.*, 1962, p. 191-192) las fecha con una mayor antelación pues data las últimas cuatro mesas, que el considera más antiguas, entre 1766-67 y las otras mesas hacia 1768-1772. Lo atribuye a la deuda de los modelos con el mundo italiano de las anteriores y no justifica la datación de las últimas.

En casi todos los modelos se observa una misma idea compositiva si bien se puede apreciar una evolución. Estas obras son un magnífico ejemplo de la calidad artística de Flipart que demuestra ser un magnífico conocedor del panorama artístico europeo de su época, así como de diversas artes como la pintura, grabado (en las que destacará), música o literatura. Al contemplarlas nos preguntamos si la serie responde a un programa iconográfico unitario si bien no parece ser así y las escenas son un magnífico ejemplo de los gustos e intereses predominantes en la época.

Si seguimos el orden cronológico de las mesas<sup>149</sup>, el primer modelo que debió realizar Flipart debió ser el que representa un *Trampantojo con objetos de juego, carpintería y lienzo con un paisaje* (col. Narváez)<sup>150</sup>. Compañero de este, por su similitud compositiva, debió ser el modelo, hoy desaparecido, que sirvió para realizar el tablero de la mesa compañera en la que se representa *Dos lienzos con una marina, un paisaje, un tablero de damas, una tacita y libros* (Museo del Prado, O-474).

De entre las nueve mesas se pueden considerar estas dos primeras, junto con las dos siguientes, como las que representan un concepto más puro de trampantojo. Lo que hace el artista es aprovechar el género, tan de moda en Europa a mediados del s. XVIII, especialmente en Francia, de donde toma los modelos, para trasladarlo al tablero de una mesa. En este caso nunca ha sido mejor aprovechado el subgénero del trampantojo de las “Mesas Revueltas” que aquí cumple fielmente su significado. Como bien indica González-Palacios, este tipo de composiciones no son un hecho aislado pues en la *Galleria dei Lavori* de Florencia las realizará Antonio Cioci a partir de 1771<sup>151</sup>, sin embargo con anterioridad a esta fecha ya existen composiciones de este tipo en Florencia si bien no en intarsia sino pintada en escayola imitando la piedra. Un ejemplo es el tablero pintado por Pietro Antonio Paolino en 1732 que se conserva en la Galería de los Uffizi<sup>152</sup>.

Las composiciones que Cioci realiza en Florencia, a pesar de la cercanía en cuanto a concepto, son bastante diferentes a lo creado por Flipart, pues lo que hace es representar lo que sería un bodegón de objetos (jarras, copas, jarrones, etc...) sobre una

---

<sup>149</sup> Seguimos la cronología dada por González Palacios (Madrid, *op. cit.*, 2001).

<sup>150</sup> Los datos materiales de los modelos aparecen en el catálogo de las obras de Flipart.

<sup>151</sup> Madrid, *op. cit.*, 2001, p. 174.

<sup>152</sup> *I Mobili di Palazzo Pitti. Il periodo dei Medici 1573-1737*, exp. A cargo de Enrico COLLE, Palacio Pitti, Florencia, 1996, p. 173-174, n° 48. Acompañando a esta obra aparecen las reproducciones de otros dos ejemplos de trampantojos de estampas pintados sobre escayola pertenecientes a una colección privada y firmadas por un desconocido Giubertoni. Esto confirma la moda iniciada en Italia y del gusto de Carlos III por decorar los tableros de las mesas con este tipo de trampantojo.

mesa sin el sentido de *Quod libet* que el francés logra en las mesas del Museo del Prado<sup>153</sup>. Sin embargo, sabemos que el italiano fue un magnífico pintor de trampantojo como lo demuestran los oleos que de su mano se conservan<sup>154</sup>. No sabemos si existió algún contacto entre ambas manufacturas pero recordemos que Carlos III siempre se consideró un heredero de los Medici y mantuvo una estrecha relación con Florencia especialmente en el campo artístico. Es muy posible que existiese un conocimiento de lo que se realizaba en toda Europa.

Se ha especulado con la posibilidad de una posible lectura alegórica de los objetos representados. Lo cierto es que sí se descubre una intención de rendir un homenaje al paisajista Joseph Vernet que fue tan apreciado tanto por Carlos III como por su hijo el futuro Carlos IV. El resto de objetos hace alusión a los entretenimientos típicos de la época como los naipes o damas, y una referencia a las artes con libros y objetos de carpintería, incluida la taza de porcelana que repite los modelos creados en el Buen Retiro. Esta mancerina, acompañada de bizcochos, parece representar un servicio de merienda tan típico de siglo XVIII y que fue representado por Meléndez o Juan Bautista Romero en sus bodegones.

En una clara relación con estas composiciones se encuentran las dos siguientes mesas. Parecen ser posteriores en el tiempo, pues si vemos la fecha en que se relizan los tableros debemos pensar que los modelos fueron realizados hacia 1781-82. Sin embargo su semejanza con las dos anteriores nos inclinan a pensar que fuesen realizados antes, posiblemente al mismo tiempo.

Afortunadamente se conserva uno de los modelos, el que representa un *Trampantojo con cuadros de la Comedia dell'Arte y Pastoral, anamórfosis, instrumentos y partituras musicales y libros* (Museo del Prado). Su compañero, hoy perdido, lo conocemos por el tablero de la mesa que se conserva en el Museo del Prado (O-476) y que representa una *Mesa revuelta con un cuadro con orientales, libros, dibujo, armas y un bastón*.

Sin duda, en ambas representaciones Flipart llega a la máxima maestría en la creación de mesas revueltas por la perfección de la composición, así como por la riqueza y variedad de los objetos representados. Además de la referencia a Jean

---

<sup>153</sup> Los mejores ejemplos son las dos mesas que se conservan en el Museo dell'Opificio delle Pietre Dure de Florencia (reproducidas en GIUSTI, 1978, p. 327-328, fig. 459).

<sup>154</sup> Sabemos que el artista, al igual que Flipart, fue un gran admirador de Vernet. Sobre su vida y obra véase *La Natura Morta in Italia*, t. II, Milano, 1989, p. 607-607.

Pillement (1728-1808) en los paisajes, la aparición de una silueta, nos recuerda el origen francés del pintor con este tipo de obras tan de moda en la segunda mitad del siglo. La referencia al mundo italiano se encuentra en el homenaje a los modelos de Tiepolo, al que Flipart debía conocer muy bien por su etapa en Venecia así como por los años que el veneciano pasó en España. Muestra de ello es la escena de la *Commedia dell'Arte*.

En el modelo en lienzo que se conserva ahora en el Prado podemos ver referencias literarias como la aparición del tomo primero del Quijote, posiblemente en relación con la edición de Joaquín Ibarra de 1780, que nos serviría para fechar la obra. Para completar este mudo dieciochesco se incluye la zanfona como referencia a la música. A estos elementos se unirá un detalle de la calidad artística del pintor con una anamorfosis. Sin duda estas representaciones pictóricas son el mejor ejemplo de la sociedad a la que pertenecen y en ellas podemos conocer muy bien la cultura y sociedad que las ha creado.

El siguiente modelo, *Vista de puerto rodeado de diversos objetos en trampantojo* (Museo del Prado), es sin duda, la más importante de la serie pues es la única firmada ("D.n. Jos.h Flipart, Pintor de Cámara De S.M.d") y gracias a ella podemos atribuir a Flipart el resto de la serie. La obra parece ser anterior en el tiempo a las dos que acabamos de ver pues debió realizarse hacia 1779 según González Palacios<sup>155</sup>. Sin embargo esta obra supone un cambio respecto a los modelos que habíamos visto hasta ahora. En este caso la composición abandona la representación de una "mesa revuelta" por la representación de una escena enmarcada rodeada por diversos objetos. En este caso aparece un paisaje con un puerto que recuerda mucho los modelos creados por Joseph Vernet (1714-1789), al que rodea de diversos objetos en trampantojo. En este caso ligados a las artes: la música (violín y partituras), la pintura (Pinceles, cuadrito con la Inmaculada), la escultura (busto, cincel) o la Arquitectura (regla y plano de fortificación) que se ven completados por otros objetos alusivos al mundo cotidiano como flores, conchas, libros y tazas que no son sino un ejemplo y testimonio de la cultura y sociedad que ha creado esta representación<sup>156</sup>.

En la estela de este tipo de composición se encuentra los modelos *Trampantojo con paisaje de ruinas romanas rodeado de frutas y flores y otros objetos* y *Paisaje*

---

<sup>155</sup> La mesa basada e este modelo está en el Museo del Prado, 95 x 180 x 96, nº inv. O-477.

<sup>156</sup> Recordemos la obra ya citada (véase § 2. 3. 1. nota 14) de Pietro Antonio Paolini en la que se encuentran todos estos objetos.

*romano rodeado de libros y objetos*<sup>157</sup>. En el primero de los lienzos vemos representado un paisaje a la moda del siglo XVIII en el que aparecen monumentos como la pirámide de Caio Cesio o la tumba de Cecilia Metela. Alrededor frutas y flores en las que Flipart demuestra ser todo un especialista en este tipo de representaciones por lo que no sería descabellado pensar que realizase bodegones con estos objetos. Las flores tienen la típica delicadeza de cualquier especialista en el género de origen francés o italiano. Junto a estos vemos instrumentos de música (bandurria, flauta travesera) y libros. En la parte baja aparece un bandeja y una jarra de plata con un paño con flecos y frutas que recuerda algunas de las cenefas para tapices realizadas por Corrado Giaquinto. Al contemplar esta obra entendemos las palabras del Conde de Fernán Núñez que, conocedor de las manufacturas romanas, opinaba que en “Este género es mejor [las intarsias] para frutas y paisajes que para las figuras; no obstante que esta se trabaja; y es mucho más hermoso, acabado y sólido que el de la composición de Roma”<sup>158</sup>.

El modelo compañero, *Paisaje romano rodeado de libros y objetos*, repite el esquema de un paisaje de ruinas romanas, a manera de *vedutta*, rodeado de bellísimas flores y otros objetos como libros e instrumentos de jardinería. Estos objetos recuerdan algunos de los representados en las decoraciones de porcelanas<sup>159</sup>. Recordemos la profunda y sincera pasión de Carlos IV por la jardinería, de la que ya hemos hablado en otro lugar de esta tesis. Es muy posible que en esta ocasión, como en otras ya señaladas, la influencia y deseos artísticos del monarca se hiciesen presentes.

Desafortunadamente no se conservan los modelos para los tableros de las dos últimas mesas conservadas en el Museo del Prado<sup>160</sup>. Sin embargo, gracias a las intarsias conocemos las composiciones aunque podemos juzgar el mérito del pintor en la composición. Se trata de *Paisaje arquitectónico con jóvenes jugando a la pelota* y *Paisaje arquitectónico con jóvenes jugando al volante*. En ellas se repite el mismo tipo de representación visto en las anteriores en las que se representa una escena central en la que aparece un paisaje romano, enmarcado por una cenefa. De la primera se conserva

---

<sup>157</sup> La mesa basada en el primer modelo se encuentra en el Museo del Prado (95 x 182 x 95, nº inv. O-215). La mesa basada en el segundo se encuentra en Lisboa, en el Palacio de Ajuda, y debió ser un regalo de Carlos III o Carlos IV (recordemos el matrimonio de su hija Carlota Joaquina con el Príncipe del Brasil futuro Juan VI en 1785, o bien su padre o su abuelo pudieron regalársela con motivo del enlace). Luna (*op. cit.*, 2005, p. 119) apunta la posibilidad de que fuese un regalo de Fernando VII a los reyes de Portugal con motivo de su matrimonio con la hija de esto la infanta Isabel de Braganza

<sup>158</sup> Conde de FERNÁN NÚÑEZ, *op. cit.*, Parte II, p. 50.

<sup>159</sup> Recordemos uno de los jarrones conservados en Patrimonio Nacional (nº inv. 10009778). Sobre el tema véase el capítulo dedicado a la decoración de naturaleza muerta en porcelana.

<sup>160</sup> Ambas miden 95 x 176 x 100 y se encuentra inventariadas con los números O-455 y O-456.



un fragmento del modelo creado por Flipart que representa la imagen central en la que aparecen unos jóvenes jugando con una pelota (Roma, Colección González-Palacios) con un paisaje en el que aparecen la pirámide Cestia y la leona de basalto del capitolio, faltarían los objetos que vemos en el tablero y que rodean la escena. En este caso se trata de frutas, flores y conchas. En el otro tablero aparece de nuevo una escena con arquitectura romana y dos jóvenes jugando al volante. La escena está rodeada de conchas, corales, un pájaro y perlas. Desconocemos la existencia de los modelos y en especial de la parte que rodeaba la escena de paisaje. Sin embargo es en estas composiciones donde parece que, si fuesen obra de Flipart, el artista fue menos original. Así, no hace sino repetir los modelos creados por Giuseppe Zocchi a mediados del s. XVIII y que tal vez trajeron los operadores consigo desde Nápoles<sup>161</sup>. Es posible que de estas mesas, Flipart se limitase a realizar tan solo el modelo de la escena central y los operarios copiasen los modelos que poseían en la manufactura<sup>162</sup>. Sin duda son las dos obras menos interesantes para nuestro estudio por su escaso interés para el género.

No sabemos quién sería el verdadero ideólogo de este tipo de composiciones que sin duda suponen una continuidad de los iniciados en Florencia que, en Madrid y de mano de Flipart, llegarán a la más bella y perfecta expresión. González-Palacios plantea la posibilidad de que, debido a la proximidad de los modelos de Tiepolo, éste inspirase la concepción e incluso colaborase en ella<sup>163</sup>. Esto lo considero poco posible pues Tiepolo muere en 1770 y los modelos no debieron pintarse antes de 1778. La diferencia de años obliga a descartar esta hipótesis. Sin duda el origen de estas obras está en Florencia, aunque es necesario destacar la posible influencia de Antonio Rafael Mengs en Madrid durante esos años. Recordemos que este artista fue el encargado de la dirección artística de la Fábrica de Santa Bárbara y la del Buen Retiro. El bohemio debía conocer bien a Flipart y es posible que fuese él quien encargase al francés la realización de estos modelos que supondrían un reflejo de lo que podía haber visto en Roma y Florencia.

Tras estas obras no se volverán a realizar representaciones semejantes en las obras salidas del Laboratorio de Piedras Duras del Buen Retiro. Muchos de los objetos

---

<sup>161</sup> Este tipo de composiciones se pueden observar en modelos y dibujos que aún se conservan en el Museo dell'Opificio delle Pietre Dure de Florencia (GIUSTI, MAZZONI, PAMPALONI, 1978, n° 517, fig. 457).

<sup>162</sup> Este tipo de modelos se mantuvo de moda en Florencia hasta principios del s. XIX. Un ejemplo sería el Tablero que conserva el Patrimonio Nacional (n° inv. 10009013) realizado en Florencia (Madrid, *op. cit.*, 2001, p. 237-239, n° 42).

<sup>163</sup> Madrid, *op. cit.*, 2001, p. 165.

que se realicen a partir de los años ochenta llevaran representaciones de flores, corales u otros objetos pero sin que lo podamos considerar como un trampantojo o una naturaleza muerta. Si lo comparamos con lo que sucede en las otras manufacturas parece que este abandono de los motivos de naturaleza muerta para la decoración de objetos suntuarios es común en los mismos años. Gracias a la actividad de Meléndez y Mariano Nani en Madrid y de los pintores de flores en Valencia la pintura de naturaleza muerta en España se recuperará con una renovada visión, lo que provocará su desaparición como simple motivo decorativo de objetos suntuarios como la porcelana, los tapices o las intarsias.



## **2. 4. La pintura de naturaleza muerta en en Valencia**

La Escuela Valenciana tuvo una gran importancia en el desarrollo de la pintura barroca en España, sin embargo su aportación a la pintura de bodegones y floreros en el s. XVII no será de gran relieve durante la formación y posterior evolución del género, a pesar de encontrarse entre sus más destacados artistas pintores fundamentales para el desarrollo del naturalismo<sup>1</sup>. No obstante, en la primera mitad de esta centuria aparecerá una figura que se convertirá en la verdadera punta de lanza de este género en la provincia levantina. Nos referimos a **Tomás Hiepes** (1600? –1674)<sup>2</sup>, artista que sin duda ejerció una importante influencia sobre sus contemporáneos y, como veremos, servirá de ejemplo y fuente de inspiración a los artistas del siglo siguiente pues su fama será recordada por el mismo Orellana<sup>3</sup>. Junto a este pintor destacará, en la segunda mitad del siglo, **Miguel March** (c. 1633 - c. 1670), pintor ligado al estilo de Hiepes que, como demuestran sus obras, estará al tanto de las innovaciones napolitanas lo que dotará a su obra de una personalidad propia<sup>4</sup>. Además de estos dos pintores, que acaparán la mayor parte de la producción de esta época, existen otra serie de artistas cuyas vidas y obras nos son prácticamente desconocidas y los que se puede considerár como artistas menores.

Entre ellos se encuentra **Juan Bautista Bayuco “Mayor”** (1664- h. 1707). A pesar de que es casi desconocido, sabemos que “*dio a pintar muchos países y flores*”<sup>5</sup>. Este interés por las flores respondería muy bien a los gustos artísticos del periodo en el que se encontraba activo, pues recordemos que es en el último cuarto de siglo XVII cuando tendrá gran auge este tipo de representaciones. Por los mismos años también pintaba **Joaquín Eximeno**, artista más conocido del que sabemos que trabajaba en Valencia en torno a 1700. Este pintor, que estaba ligado a la tradición de Jerónimo

---

<sup>1</sup> Sobre la evolución de la pintura de género en la Escuela Valenciana el último estudio es el capítulo de A. E. PÉREZ SÁNCHEZ “Naturalezas Muertas y Flores del Museo de Bellas Artes de Valencia”, del catálogo de la Exposición del mismo título en Valencia, 1997, p. 17-31.

<sup>2</sup> Afortunadamente la vida y obra de este interesante pintor han sido esclarecidas gracias a los estudios de A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y B. NAVARRETE PRIETO, *Thomas Hiepes*, cat. exp., Valencia, 1995 y de P. CHERRY, *op. cit.*, Madrid, 1999.

<sup>3</sup> Marcos Antonio de ORELLANA, *Vida de los Pintores, Arquitectos, Escultores y Grabadores Valencianos*, (edic. de X. de Salas), Valencia, 1967, p. 20-223.

<sup>4</sup> Las aportaciones más interesantes sobre este pintor son las de PÉREZ SÁNCHEZ (*op. cit.*, 1983, p. 104) y CHERRY (*op. cit.*, 1999, p. 275-279).

<sup>5</sup> ORELLANA, *op. cit.*, 1967, p. 367-368. Se debe considerar a este pintor como un artista secundario pues el mismo biógrafo valenciano indica como se dedicaba a pintar los carros de la festividad del Corpus. Así mismo se conocen obras suyas que son copias de las de Pietro de Cortona.

Jacinto de Espinosa, además de cuadros religiosos sabemos que se dedicó a “*pintar flores, frutas, aves, pezes y demás*”. Desafortunadamente no conocemos la existencia de alguna obra de estas características que nos serviría muy bien para estudiar cómo era la pintura de naturalezas muertas en el cambio de un siglo a otro. Junto a él, y dentro de su escuela y estilo, estaría su hijo, **Joaquín Eximeno** (h. 1676-1754), también dedicado al género de la naturaleza muerta. Su obra debía guardar una fuerte similitud con el estilo de su padre pues, como señalaba Orellana, “*se confunden sin discernirse quales sean las obras del uno, y quales las del otro*”<sup>6</sup>. Parece ser que del hijo se conservaban algunos ejemplos de su pintura de flores, todos ellos de un carácter puramente arcaizante que responderían a los gustos de fin de siglo<sup>7</sup>.



Fig. 12. V. Victoria, *Tramapatojo*

Figura de sobresaliente importancia en el cambio de siglo es la del canónigo **Vicente Victoria** (1658-1712). Hombre de gran cultura, estuvo en Roma donde entró en contacto con los círculos artísticos ligados a Carlos Maratta<sup>8</sup>, artista que, como ya señalamos, fue fundamental para la renovación de la naturaleza muerta en Roma, especialmente por su colaboración con los especialistas del norte de Europa como Abraham Bruegel o Karel van Vogelaert. No sería nada arriesgado suponer que durante su larga permanencia en Roma Victoria llegase a conocer a

Guillermo Mesquida, quien en esos años estudiaba con Marata en la Ciudad Eterna. Según parece, Victoria se dedicó especialmente a la

---

<sup>6</sup> ORELLANA, *op. cit.*, 1967, p. 312-313. Hasta ahora la producción de ambos artistas nos es desconocida, el polígrafo levantino tuvo la oportunidad de ver diversos cuadros de ambos pintores de los que indicaba cómo el padre aventajaba al hijo. Poseyeron cuadros suyos el marqués del Moral (seis quadros apaisados con varias aves), también D. Antonio Pasqual, Regidor de Valencia (en el recibidor de sus cas había “dos fruterías”), personaje ligado a la Academia de San Carlos y que también poseía cuadros de José Ferrer.

<sup>7</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983, p. 104; *op. cit.*, 1987, p. 158, 176. En la Iglesia del Pilar de Valencia existen cuatro cuadros con escenas de la vida de Cristo enmarcados por guirnalda de flores y en los que aparecen interesantes representaciones de frutas y objetos de cocina como en la *Cena de la Sagrada Familia* (publicados por primera vez en *Historia del Arte Valenciano*, tomo 4, p. 153).

<sup>8</sup> PALOMINO, *op. cit.*, 1947, p. 1135; ORELLANA, *op. cit.*, 1967, p. 274-278; R. CHABÁS, “El Pintor D. Vicente Victoria, Restituido a Denia su Patria”, *El Archivo, Revista de Ciencias Históricas*, T. VII, cuaderno VII, Noviembre de 1893, p. 325-330; A. BLUNT, “Don Vincenzo Vittoria”, *Burlington Magazine*, 1967, p. 31-32; BASEGODA y HUGAS, “Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Denia 1650-1709), tractadista, pintor, gravador i col·leccionista”, *Butlletí MNAC*, nº 2, 1994, p. 37-62.

pintura de trampantojos, en la que seguía los modelos flamencos<sup>9</sup>, en especial los que representan armeros<sup>10</sup>, a la manera de Christoffell Pierson o Jacobus Biltius, si bien también representó piezas de caza a modo de trampantojo como demuestra un pequeño lienzo *Trampantojo con tres pájaros* que circuló por el mercado anticuario madrileño en 2005<sup>11</sup>. La obra, de extraordinaria calidad, recuerda los modelos holandeses con los que a veces se relaciona. Como veremos este tipo de escenas estarán presentes en España durante estas fechas, sobre todo en la Escuela Sevillana, donde las veremos desarrollarse ampliamente con algunos destellos de calidad. La personalidad artística de Victoria, a pesar de su maestría y la fama e importancia que alcanzó en su época, parece ser que careció de importancia en el devenir de la naturaleza muerta en Valencia debido a la escasa influencia que tuvo en el panorama artístico valenciano. Muestra de ello es el nulo desarrollo que tendrá el trampantojo.

A esta nómina de artistas, en su mayoría desconocidos, habría que añadir la gran cantidad de obras derivadas del modo de hacer de Tomás Hiepes realizadas en su mayor parte por artistas totalmente anónimos y que solemos encontrar en el mercado anticuario, las más de las veces con falsas atribuciones e incluso ligadas a otras escuelas como la mallorquina. Debido a la extensión de este estudio no podemos detenernos en el análisis de estas obras y de sus posibles afiliaciones estilísticas. Sería necesaria una investigación más profunda para poder desentrañar la gran confusión que existe sobre este problema que incluso afecta a otras escuelas como la ya citada mallorquina.

En general, el cambio de siglo estará marcado por estos personajes de los que, desafortunadamente, no podemos dar más noticias por ahora, pero que demuestran que

---

<sup>9</sup> Así lo cuenta Palomino: “Vi en su estudio algunas travesuras, teniéndolas por naturales hasta que él mismo dio motivo a reparo. Como son una tabla fingida en un lienzo, sobre la cual pendían algunos papeles, dibujos y otras baratijas, que yo confieso con ingenuidad que engañe. Como también un trozo de librería fingida, para llenar un vacío de la que tenía, muy selecta, que yo, no he hallado diferencia entre la fingida y la verdadera, pues una y otra estaban tocadas de una misma luz y con un mismo relieve, la juzgué toda una” (A. A. PALOMINO, *op. cit.*, edic. 1947, p. 1135).

<sup>10</sup> Como dio a conocer PÉREZ SÁNCHEZ (*op. cit.*, 1983, p. 104-105, 140-141, n° 121-123; *op. cit.*, 1987, p. 158-161) el coleccionista gaditano O’Cruely poseía “un lienzo apaisado con un estandarte de Armas, Tambor, Clarín, Bandera, etc., obra de Victoria, que guarda muy bien el claro y oscuro, de suerte que todo parece natural”. El historiador al basarse en esta noticia atribuyó al pintor valenciano los Armeros de la colección de la duquesa de Osuna y uno muy parecido que apareció en 1997 en el comercio artístico madrileño (Fernando Durán, octubre de 1997, lote n° 147) que relacionaba con el de la colección del gaditano. Junto a estas obras adjudicaba a Victoria un bello trampantojo de Armas y pertrechos de caza que se conserva en el Museo del Prado (n° 2934). Sin embargo CHERRY y JORDAN (*El Bodegón Español. De Velázquez a Goya*, Londres, 1995, p. 149-50), ponen en duda la atribución de las pinturas de la colección Osuna a favor del holandés Jacobus Biltius y basan su afirmación en la semejanza de estas pinturas con un armero firmado por el pintor de los Países Bajos.

<sup>11</sup> Óleo sobre lienzo, 31 x 22, fdo.: “V. Victoria”.

la tradición *generista* se mantenía viva en Valencia en este periodo. Recordemos que la primera mitad de la centuria estará marcada por una fuerte crisis artística en la escuela pictórica levantina que carecerá de pocos nombres importantes y basará su actividad artística en la aportación de artistas de otras partes de España.

Una de las figuras más importantes será Antonio Acisclo Palomino que, con sus decoraciones murales en las iglesias de los Santos Juanes o de los Desamparados en Valencia, traerá los ecos de la Corte y especialmente los derivados del estilo de Luca Giordano<sup>12</sup>. En estas decoraciones podemos observar como se incluyen numerosas pinturas de flores en guirnalda y jarrones que ornan las escenas. Es muy posible que este tipo de composiciones florales fuesen conocidas por los artistas levantinos, si bien no hemos descubierto ningún ejemplo que confirme esta idea.

Durante el primer tercio del siglo la Escuela Valenciana estará dominada por el pintor **Evaristo Muñoz** (1671-1737), cuya labor será muy importante debido a la existencia de una escuela en su casa donde se formarán artistas de importancia en el desarrollo de la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo<sup>13</sup>.

Respecto a la pintura de género durante la primera mitad del siglo es muy poco lo que sabemos pues solo conocemos a los artistas por referencias documentales o noticias de la época, faltándonos, desgraciadamente, obras que podamos atribuirles con seguridad y que nos servirían para poder juzgar su labor. Junto a Eximeno hijo, cuya labor abarcaría prácticamente toda la primera mitad del siglo, vemos aparecer otras personalidades. Este es el caso de **Francisco Grifol** (ppios. s. XVIII- 1766), pintor que “llegó a un grado de estimable habilidad, no solo en el ramo y clase de fruterías”<sup>14</sup>, y

---

<sup>12</sup> Realizados los primeros entre 1697-1701 y los segundos entre 1705-1707. Sobre este pintor y su relación con el bodegón español véase el capítulo dedicado a la primera mitad del s. XVIII. Sobre la influencia de Palomino en la pintura valenciana véase PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1992, p. 426.

<sup>13</sup> Sobre la historia de la pintura valenciana en el siglo XVIII hay recientes estudios: *Història de l'art valencià*, dir. y coord. por Vicente Aguilera Cerni, Valencia, 1988; Carmen GARCÍA, *Arte valenciano*, Madrid, 1999.

<sup>14</sup> ORELLANA, *op. cit.*, 1967, p. 314. Según este autor había pinturas suyas en varias colecciones de Valencia. Así, el marqués de Jura Real (cuya casa estaba en la plaza de San Francisco) “poseía dos fruterías apaysadas de cómo cosa de dos palmos. De igual manera Juan Bautista Juncar, *Villutero*, (que vivía en la calle de la sangre, esquina a la de renglones) “tiene de dicha mano 6 fruterías redondas de un palmo de diámetro”. Y así existían muchas obras suyas en casas particulares. El grabador Manuel Pelegrer “menor”, poseía una colección de este pintor heredadas de su suegro Thomas Miralles. Familiar suyo debió ser Blas Grifol (1772-mediados s. XIX) artista que estudió en la Academia de San Carlos y se especializó en la pintura de flores con Benito Espinós. Algunos datos biográficos y noticias sobre su obra en M<sup>a</sup> T. LÓPEZ TERRADA, *Tradición y cambio en la Pintura Valenciana de Flores*, Valencia, 2001, p. 224.

que según Ceán “llegó a hacerlas con gracia y gusto pintoresco”<sup>15</sup>. También desconocido para la historiografía actual es **Mosén Eliseo Bononat** (Segorbe, 1697-1761), presbítero de la catedral de su ciudad natal en la que se dedicó a la iluminación de libros de coro pero que “en lo que se extremó y verdaderamente escolló en grado muy estimable fue en la pintura de aguada, haciendo con la pluma prodigios y adornos ingeniosos, y países, como también páxaros coloridos y plumada, que causan admiración”<sup>16</sup>. Como vemos, este gusto por la reproducción ornitológica surge de una manera temprana, y anticipa un tipo de pintura que se pondrá de moda en este siglo con la producción de algunos pintores de gran calidad como Luis Paret y Alcázar, que realizó una serie de dibujos para el Gabinete del Infante D. Luis de Borbón, o el mallorquín Cristóbal Vilella que también realizó estas labores para Carlos IV<sup>17</sup>.

Entre estos pintores desconocidos, citaremos en último lugar al pintor aragonés **José Fortea** (Calamocha, h. 1680- Valencia, 1751), quien marchó a Valencia para desarrollar su actividad como pintor decorador, especialmente en la pintura de perspectivas en la que destacó y, “muy particularmente” en las flores, aunque por desgracia no conocemos ninguna de estas obras<sup>18</sup>.

#### **2. 4. 1. Félix Lorente**

Será a partir de mediados de siglo cuando comiencen a aparecer algunos nombres que se convertirán en un magnífico ejemplo de la revitalización del género en Valencia. De entre todos ellos la personalidad artística más destacada será **Félix**

---

<sup>15</sup> J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 2001, T. II, p. 235-236. Apunta como la fecha de su muerte fue en 1766, “en el hospital de aquella ciudad”.

<sup>16</sup> ORELLANA, *op. cit.*, 1967, p. 346-348. Gracias a este historiador sabemos que, a imitación de este artista, otros pintaban este tipo de pájaros “que colocados en unas guarnicioncitas redondas de a palmo, o poco menos, sirven de adorno en algunas casas o gabinetes como la del presbítero Francisco Chiva”. También por Orellana sabemos como poseían obras suyas en la ciudad de Segorbe el canónigo Capdevilla y en Valencia el marqués de san Joseph, canónigo de la catedral.

<sup>17</sup> Sobre estos pintores y sus ilustraciones de pájaros consúltense los capítulos dedicados a la pintura de bodegones en la segunda mitad del siglo y la pintura de bodegones en Mallorca.

<sup>18</sup> Así lo afirma M. A. de ORELLANA (*op. cit.*, p. 544-545), que aporta los únicos datos biográficos y artísticos conocidos del pintor. Los mismos datos, cedidos por el valenciano los reproduce J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.* 2001, II, p. 132. Estas noticias serán repetidas por F. ZAPATER Y GÓMEZ, *Apuntes sobre la Escuela Aragonesa*, 1863 y J. CAVESTANY, *op. cit.*, 1936-40, p. 94. J. J. LUNA (*op. cit.*, 1985, p. 28-299) señala que fue pintor de trampantojos en pinturas murales. Debe referirse a su labor como pintor de perspectivas.



**Lorente** (1712-1787), cuya obra se extiende más allá del segundo tercio del siglo<sup>19</sup>. Debemos reconocer que la importancia de este pintor se debe especialmente a la numerosa producción que de él se conoce y no a su calidad, que podemos considerar bastante mediocre. La cantidad de obra que conocemos de su mano le hace merecedor de un lugar señalado entre los pintores de naturalezas muertas de este periodo. Al contemplarla nos damos cuenta de que el pintor supone un puente entre la pintura de género del siglo anterior, de la que se muestra deudor, y los nuevos especialistas del género que comenzarán a surgir en el último tercio del siglo. Sin duda sus pinturas debieron ser un punto de referencia para las nuevas generaciones, máxime cuando el pintor valenciano participo activamente en la fundación de la Academia de San Carlos de Valencia, de la que llegará a ser tasador de obras. Más adelante veremos que pintores como Juan Bautista Romero o José Ferrer tuvieron presentes los modelos de Lorente en el inicio de sus carreras.

Aunque Lorente se dedicó también a la pintura religiosa, su fama se debe fundamentalmente a sus pinturas de bodegones. Recordemos las palabras de Orellana que recuerda como “*su inclinación le condujo a pintar copiando del natural, en cuyas obras no se hecha de menos la transparencia de las frutas, ni las medias tintas, tan dificultosas de remedar, de las carnes, frutas, flores y pescados*”<sup>20</sup>. Juicio más que significativo del aprecio que en Valencia sentían por su obra.

El primero que recuperó a este pintor para la historiografía moderna fue Cavestany, que pondrá de relieve la importancia de sus condiciones de pintor de género y además dará a conocer dos de sus obras, *Bodegón de granadas* (col. Claudio Rodríguez Porrero) y *Bodegón de cocina* (col. Felix Boix)<sup>21</sup>. En estas obras deja bien clara cual es su concepción del bodegón en la que se decanta por composiciones sencillas, sin el desarrollo ornamental y decorativo que será tan característico de otras escuelas europeas como la Italiana y especialmente la francesa. Su opción será la de un retorno a los modelos del siglo anterior, con una tendencia hacia la simplicidad de los objetos cotidianos. Estos están representados en ambientes íntimos, a veces en interiores y otras en paisajes, pero con una intención de objetivizar los elementos representados, lo que será una de las características generales de mediados del s. XVIII. Sin embargo, en

---

<sup>19</sup> Sobre la vida de Félix Lorente véase el apéndice con las biografías de los más destacados pintores de naturalezas muertas. Así mismo sobre su obra véase el catálogo del pintor.

<sup>20</sup> ORELLANA, *op. cit.*, 1967, p. 397.

<sup>21</sup> CAVESTANY, *op. cit.*, 1936-40, p. 97. Los bodegones formaron parte de la exposición de 1935, p. 160, n° 76 y 77 respectivamente (véase catálogo de pinturas).

las obras de Lorente descubrimos una absoluta incapacidad por representar bien el espacio, así como un notable desconocimiento de las leyes de perspectiva. Los objetos, bien representados en su aspecto físico, no consiguen asentarse en el espacio, prueba de la falta de pericia por parte del pintor. Estos objetos aparecen en un tipo de escenario que repetirá Lorente en muchas ocasiones: una especie de fresquera a la manera que hacía Sánchez Cotán que no hace sino representar el tipo de despensas que se utilizaban aún en este siglo. Un buen ejemplo de esto son las pinturas, *Bodegón de Granadas, pierna de cordero y peces* y *Cabeza de cordero, tocino, ajos y alcachofas*.

Otro tipo de composición será aquella en la que aparecen representados los objetos sobre el suelo. Este modelo tomado de Tomás Yepes o Miguel March, que a su vez debieron tomarlo del mundo italiano. En estas escenas parece que logra una mejor representación del espacio la simplicidad de la composición le permite dedicarse a la factura de las calidades de los objetos. Estas representaciones suelen estar realizadas sobre un fondo oscuro, neutro, que recuerda los modelos que por los mismos años realiza Meléndez, o con un fondo claro, con un paisaje que tampoco es ajeno al madrileño.

Finalmente, en la obra de Lorente encontramos escenas de bodegón con figuras humanas. Suelen ser escenas en las que aparece el interior de una cocina con muchachas o mancebos que trastean en ellas. El origen de estas representaciones lo podemos encontrar en el mudo flamenco donde comenzaron a realizarse en el siglo anterior. Sin embargo también las encontramos en el mundo italiano tanto en el norte de Italia como en Nápoles, región más relacionada con el mundo valenciano. Al contemplar estas obras quedan de manifiesto las limitaciones de Lorente pues existe una gran torpeza compositiva y una gran desproporción entre las figuras y los objetos. Estos últimos parecen agrandados como si el pintor quisiese darles una mayor importancia al ser el personaje principal de la obra. Este interés por potenciar los elementos representados no es algo anormal pues también lo encontramos en la obra de Giacomo Nani. Estas escenas no dejan de tener un cierto aire anecdótico y cándido, que las imprime un cierto encanto visual e incluso antropológico.

Navarrete ha indicado la fuerte relación que el artista guarda con la tradición valenciana de bodegones del seiscientos, especialmente con el gran maestro del género en este reino, Tomas Hiepes, si bien, acertadamente, no olvida señalar la analogía con

los italianos Giacomo y Mariano Nani<sup>22</sup>, artistas que tendrán una gran importancia en el desarrollo del bodegón en la España del s. XVIII y que no eran desconocidos en Valencia, especialmente como lo demuestra el interés de Orellana por comparar a los pintores de flores con este Napolitano<sup>23</sup>. La relación no se limita solo a la manera de pintar las aves o la disposición de los objetos en un paisaje sino que va más allá. La vuelta al claro oscuro, las composiciones sencillas, centradas en pocos elementos y sobre todo el interés por los objetos más humildes es lo que hace de este pintor un artista acorde con el s. XVIII y especialmente con lo napolitano. La obra de Lorente presenta una cierta ingenuidad en la composición y en la concepción de los objetos pero muestra el poder descriptivo de los pintores de bodegones a la hora de representar las texturas y el volumen de los objetos.

Pérez Sánchez le denominó el “Meléndez valenciano”<sup>24</sup>, sin olvidar, obviamente, las enormes diferencias y sin llegar a la afirmación de Luna que llega a declarar que entre ellos había muchas similitudes<sup>25</sup>, sin llegar a señalarlas, algo que obviamente carece de sentido pues no se puede considerar que ambos artistas tengan afinidades estéticas. Si acaso, los puntos de contacto se encontrarían en que ambos toman sus influencias de fuentes comunes y participan del desarrollo del bodegón en el s. XVIII. La verdadera similitud es la representación objetiva y realista de los objetos que en el caso de Lorente llega incluso a un cierto grado de crudeza al hacer una representación demasiado real de los alimentos de cocina. Así mismo, se valdrá de una fuerte iluminación que le servirá para potenciar la materialidad y los volúmenes de los objetos que nunca estarán pintados con un buen análisis compositivo. Como ya indicamos más arriba, debemos considerar a Lorente como un puente, un nexo de unión, entre la obra de Yepes, que pervive en la obra del pintor y la pintura del s. XVIII.

En el último tercio del siglo XVIII será el momento en el que se producirá una verdadera recuperación del género de la naturaleza muerta en la escuela levantina. En estos años, Valencia se convertirá en el verdadero foco de creación de este género en España. Casi podríamos llegar a afirmar que estos años se pueden considerar como la edad de oro del género en Valencia. La nómina de artistas dedicados a este género será

---

<sup>22</sup> Su artículo, publicado hace pocos años supuso la primera aproximación seria a la vida y obra del pintor, B. NAVARRETE PRIETO, “Don Félix Lorente, Pintor Valenciano (1712-1787)”, *Goya*, (274), 2000, p. 27-34.

<sup>23</sup> Ya recogimos esta noticia al analizar la obra de Giacomo Nani.

<sup>24</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983, p. 177.

<sup>25</sup> J. J. LUNA, *op. cit.*, 1985, p. 38-39.

elevada y la calidad general de gran altura. Esta situación se deberá especialmente a la proliferación de industrias, en especial la sedera y la cerámica. La necesidad de decoradores para estos productos provocará la proliferación de pintores que además entrarán en contacto con los modelos extranjeros lo que provocará una renovación profunda y casi total del género.

La industria cerámica tendrá, durante el siglo XVIII, un increíble desarrollo en toda la península y especialmente en el Reino de Valencia, en la provincia de Castellón, con la manufactura de Alcora. Este centro fundado por el conde de Aranda se convertirá en un núcleo de formación de artistas decoradores y por él pasarán algunos de los pintores de flores más importantes como más adelante veremos<sup>26</sup>.

Dentro del arte de la seda será fundamental la Fábrica de Tejidos de Seda, Plata y Oro de Valencia, creada por los Cinco Gremios Mayores de Madrid en 1755. La necesidad de una renovación de los modelos para los diseños de telas, propició que en 1753 se trajera de Francia a Renè María Lamy, Juan José Georget y Pedro Sauvan<sup>27</sup>, todos ellos expertos dibujantes que habían trabajado en las manufacturas de Lyon. Unida a su función de crear diseños para la manufactura irá la de dedicarse a la enseñanza de discípulos<sup>28</sup>. En esta formación tendrá mucho que ver el interés de Fernando VI, quien por Real Cédula de 1756 proveía de fondos la Fábrica para que en ella estudiasen seis jóvenes<sup>29</sup>. A tal efecto se habilitó una estancia y se creó un jardín en el que se cultivaban las flores para poder crear los modelos y tomarlos directamente del natural<sup>30</sup>. Esta especie de escuela, además de convertirse en un centro de enseñanza de los modelos franceses, se permitía estar al tanto de las últimas novedades del extranjero pues, como se impuso en los reglamentos de la Fábrica, Lamy y Georget debían

---

<sup>26</sup> Sobre su historia y producción véase M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, Conde de CASAL, *Historia de la Cerámica de Alcora*, Madrid, 1945; y los catálogos de las exposiciones: *El Esplendor de Alcora. Cerámica del s. XVIII, Colección del Museo de Cerámica de Barcelona*, Barcelona, 1994; *El Esplendor de Alcora. Cerámica del S. XVIII*, catálogo de la exposición en el Museo de San Pio V, Valencia, 1995; *Alcora, un siglo de arte e industria*, Valencia, 1996 [textos, Eugenio Díaz Manteca, Jaime Perís Domínguez, José Luis Porcar] y finalmente *Cerámica de Alcora (1727-1827). La colección del Museo Arqueológico Nacional*, Talavera de la Reina, Madrid, 2003, n° 75-79.

<sup>27</sup> Sobre esta manufactura sigue siendo imprescindible la tesis doctoral de S. RODRÍGUEZ GARCÍA, *El Arte de la Seda valenciana en el s. XVIII*, Valencia, 1959. Un acercamiento posterior al tema lo encontramos en el estudio de M. CAPELLA y A. MATILLA TASCÓN, *Los Cinco Gremios Mayores de Madrid*, Madrid, 1957, en el capítulo "La Fábrica de Tejidos de Seda, Plata y Oro de Valencia", p. 134 y ss.

<sup>28</sup> Según su contrato, Lamy debía enseñar a cuatro jóvenes, Georget a dos y Sauvan a seis en los principios del dibujo de la figura humana y la flor natural (RODRÍGUEZ GARCÍA, *op. cit.*, 1947, p. 83).

<sup>29</sup> *Colección de Reales Órdenes Comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año 1770 hasta el de 1818*, Valencia, imp. Manuel Monfort, 1828, (edic. facsímil, Valencia, 1980), p. 36.

<sup>30</sup> CAPELLA y MATILLA TASCÓN, *op. cit.*, 1957, p. 136.

marchar una vez al año a Francia “para instruirse del gusto de los géneros que se gastan”<sup>31</sup>. A pesar de que esta especie de escuela no tuvo un gran éxito, pues fueron pocos los alumnos formados en ella<sup>32</sup>, su importancia es fundamental pues será el germen de la futura Escuela de Flores y Ornatos de la Academia de San Carlos. De ella se tomará el sistema de enseñanza, además de la influencia de los modelos franceses como más adelante estudiaremos. Esta Academia se cerró en 1781 ante la falta de profesores que formasen a los alumnos<sup>33</sup>.

En relación con la enseñanza en estas manufacturas estaría el por ahora completamente desconocido **José Garcés**. Más joven que Lorente, solo se conoce una obra de su mano pero con la suficiente calidad para considerarle un experto en este tipo de pinturas, nos referimos al *Florero* que se conserva en la Academia de Bellas Artes de San Fernando con el que consiguió en 1772 el Título de Académico de Mérito por este ramo, convirtiéndose en el primer pintor con este título en España<sup>34</sup>. La obra demuestra su relación con el mundo valenciano y permite considerarlo un antecedente de la Escuela de flores que no funcionará hasta 6 años después. En realidad debemos explicar esta coincidencia con la posibilidad de que este artista trabajase como pintor de la Fábrica de Alcora, algo que Cavestany ya apuntó<sup>35</sup>, o ligado a la tradición de diseñadores de ornatos de flores para las fábricas sederas. La presencia de José Garcés demuestra como, antes de la existencia de la Escuela de Flores y Ornatos, ya existía en la ciudad del Turia una producción de cuadros de flores de una calidad más que notable. Es muy posible que existiese una relación entre este pintor y la Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina a donde es posible que fuese a trabajar<sup>36</sup>.

---

<sup>31</sup> RODRÍGUEZ GARCÍA, *op. cit.*, 1947, p. 88.

<sup>32</sup> Los maestros demostraron su falta de interés en la enseñanza. Además, los artesanos (casi todos integrantes de los gremios valencianos) se mostraron reacios a enviar a sus hijos con la intención de que la fábrica fracasase (RODRÍGUEZ GARCÍA, *op. cit.*, 1947, p. 94-95).

<sup>33</sup> *Colección de Reales Ordenes...*, Valencia, imp. Manuel Monfort, 1828, (edic. facsímil, Valencia, 1980), p. 36.

<sup>34</sup> Sobre el proceso de su nombramiento véase el capítulo dedicado a la Academia de San Fernando.

<sup>35</sup> CAVESTANY, *op. cit.*, 1936-40, p. 99. Podría estar relacionado con un Pablo Garcés que en 1744 trabajaba como técnico de la manufactura de Alcora (*Alcora. Un siglo de Arte e Industria*, cat. exp., Castellón/Valencia, 1996, p. 149).

<sup>36</sup> Hijo de José Garcés debía ser Juan Manuel Garcés, que ingresó el 11 de octubre de 1790 en la institución con diez años y provenía de Talavera de la Reina donde podía estar trabajando su padre (PARDO CANALÍS, *op. cit.*, 1967, p. 156). Esta paternidad está confirmada por la partida de defunción (Archivo Parroquial de San Sebastián, Madrid, Libro de Difuntos 44, fol. 117, 23 de enero de 1842) de Manuel según la cual era hijo de José Garcés y de Rosa Larreur. Gracias a este documento también sabemos que Manuel Garcés fue Restaurador de Pinturas del Museo del Prado (M. FERNÁNDEZ GARCÍA, *Parroquia madrileña de San Sebastián. VI Algunos pintores y escultores que fueron feligreses de esta parroquia*, Madrid, 1988, p. 22).

#### **2. 4. 2. José Ferrer**

Entre los pintores que trabajaron en las manufacturas valencianas y que sirvieron como punto de arranque para el desarrollo de la pintura de flores en Valencia el más destacado es **José Ferrer** (1746-1815)<sup>37</sup>. Se puede considerar a este artista como uno de los iniciadores de la pintura de flores valenciana. Gracias al conocimiento de su producción, cada vez más conocida, podemos hacernos una idea de su estilo y evolución. Recordemos que su formación se debió iniciar en la manufactura de Alcora, pero pronto marchó a Valencia para terminar su aprendizaje en la recién creada Academia. Hacia 1775 debía de ser un artista maduro pues fue nombrado Director de una proyectada academia promovida por el Colegio de Fabricantes de Seda. Es muy posible que intentasen crear una escuela paralela a la de la Fábrica de los Cinco Gremios, lo que demuestra la amplísima actividad creadora que existía por esos años en Valencia. Sin embargo esta escuela de dibujo nunca llegó a formalizarse. Tal y como indicamos en su biografía sabemos que participó en los concursos de la recién creada Escuela de Flores y Ornatos e incluso es posible que intentase conseguir el título de Director que recayó en Benito Espinós. Esto supondría que su relación con la Academia y con muchos de los discípulos sería estrecha. De igual modo debía conocer bien a Espinós con el que rivalizaría. Sin embargo, su obra se desarrollará fuera de la Academia aunque no debió ser ajeno a lo que en ella se creaba.

Así lo confirma una buena parte de su producción. En especial el núcleo más importante que se conserva de su obra. Nos referimos a las pinturas que se conservan en el Museo de la Academia de San Jordi de Barcelona<sup>38</sup>. Estas obras fueron un encargo de la Junta de Comercio de esa ciudad para que sirviesen de modelo a los estudiantes y debieron realizarse en torno a 1780. Las pinturas demuestran que a principios de la década de los ochenta Ferrer era, junto a Espinós, el pintor de flores más importante que en esos momentos trabajaba en Valencia<sup>39</sup>. Una muestra de su labor serían los dos modelos de *Ramos de flores*, uno de adormideras y otro de rosas para ir haciendo mano. Junto a ellos se encuentran un *Cestillo de flores* que sin duda servía para el estudio de composiciones florales y un *Jarrón de flores* en grisalla para formar a los estudiantes

---

<sup>37</sup> Sobre su vida y el catálogo de su obra véase los apéndices.

<sup>38</sup> Véase el catálogo del pintor.

<sup>39</sup> Lo confirma el premio que obtuvo en el concurso de flores de la Academia de San Carlos de 1780 (véase biografía del pintor).

en este tipo de decoraciones. Todas estas obras demuestran que nos encontramos ante un artista de una excelente calidad, con una factura rápida y brillante, interesada por una representación fresca y preciosista de las flores. Así, al contemplarlas comprendemos la opinión de Ceán que afirmaba que a la hora de realizar las flores “*las pintó con mucho gusto y verdad*”<sup>40</sup>.

En la misma institución se conservan dos pequeñas pinturas con composiciones florales sobre el suelo, que demuestran un magnífico dominio del color y recuerdan la decoración de las porcelanas de Alcora. Entre la producción de esta manufactura a partir de los años 80 del s. XVIII, existe una amplísima gama de objetos con la decoración denominada de “flores alemanas”, típica de Meissen, que en los años ochenta llegó tanto a la manufactura del Buen Retiro como a la fundación del conde de Aranda. Según Mañueco Santurtún, su introductor en Alcora fue Vicente Alvarado, formado en París y que regresó a España en 1788<sup>41</sup>. Curiosamente, esta decoración sencilla consistente en pequeños ramilletes de flores (especialmente rosas, adormideras, anémonas y alhelíes) que aparecen en numerosas piezas de vajillas procedentes de Alcora realizadas a partir de 1784<sup>42</sup>, guarda una estrecha relación con las composiciones florales del Museo de San Jordi realizadas por José Ferrer. En ellas descubrimos una notable sencillez y delicadeza que huyen de los modelos más efectistas y a veces barroquizantes de Espinós o Romero<sup>43</sup>. No podemos atribuirle la decoración de estas piezas, pero sí es clara la relación entre los lienzos y este tipo de composiciones ornamentales. Además, recordemos que José Ferrer era el director de Pintura de Alcora lo que le convertía en el máximo responsable del tipo de decoración realizada. A pesar de todo, los lienzos de flores fechados en 1780 gozan de un mayor dinamismo y se alejan más de las composiciones esquemáticas y simples de la decoración de la

---

<sup>40</sup> J. A. CEÁN BERMUDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 2001, T. II, p. 117.

<sup>41</sup> Catálogo de la exposición, Talavera de la reina, 2003, p. 95. Relaciona esta decoración con Alvaro debido a la existencia de una serie de aguadas con motivos florales que procedentes de la colección Lafora que se conservan en el Museo Nacional de Artes Decorativas. Estos diseños fueron atribuidos a Vicente Alvaro por A. W. FROTTHINGHAM, “Vicente Álvaro, pintor de porcelana en Alcora”, *Archivo Español de Arte*, (169), 1970, p. 329-338. La relación entre las aguadas y la decoración es muy clara de ahí que se atribuyan a Alvaro. Inocencio V. PÉREZ GUILLÉN, *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII: Barroco, Rococó y Academicismo Clasicista*, Valencia, 1991.

<sup>42</sup> Claros ejemplos son la vajilla del Museo Arqueológico Nacional (inv. 54554,59371-2,59381-2, 59393-59191) reproducidas en *Cerámica de Alcora (1727-1827)*. *La colección del Museo Arqueológico Nacional*, Talavera de la Reina, Madrid, 2003, nº 75-79. O las reproducidas en el cat exp. Castellón, Valencia, 1996, p. 268-269, nº 239-276.

<sup>43</sup> Otros ejemplos en el catálogo de la exposición, *El Esplendor de Alcora. Cerámica del s. XVIII*, Colección del Museo de Cerámica de Barcelona, Barcelona, 1995, p. 95 y ss.

porcelana. En espera de la aparición de alguna pieza de porcelana cuya decoración esté firmada solo podemos señalar la relación entre su decoración y los floreros de Ferrer. Una muestra de ello serían los pequeños floreros que se conservan en una colección privada de Barcelona<sup>44</sup>.

Pero Ferrer no solo pintó flores sino que también realizó bodegones. Así lo demuestra la pintura *Bodegón de flores y frutas* que circuló hace unos años por el mercado anticuario madrileño. La obra descubre a un magnífico pintor dentro de este género, seguramente conocedor de lo que por esos años se estaba haciendo en Francia, cuya técnica y composición son sobresalientes<sup>45</sup>.

Finalmente solo nos queda señalar la posible relación de José Ferrer con **Vicente Ferrer** (doc. 1784-1792)<sup>46</sup>. Pintor prácticamente desconocido, sabemos que estudiaba en 1784 en la Academia de San Carlos pues en ese mismo año pidió el paso a la recién creada Sala de Flores. Sabemos que en la Sala de Principios obtuvo dos premios, el último en 1792. Recordemos que José Ferrer tuvo varios hijos y que muchos de ellos colaboraron en la manufactura de Ribesalbes y en la de Alcora. Podemos relacionar a este artista con un Vicente Ferrer que en 1769 conseguía el título de maestro mayor de la seda<sup>47</sup>.

Su especialidad debió ser la pintura de flores si bien no conocemos ningún ejemplo que nos sirva para hacernos una idea de cómo era su arte. Sin embargo están documentados tres bodegones de flores y frutas que poseía Manuel Godoy<sup>48</sup>. Estas obras pudieron ser un regalo del artista al Príncipe de la Paz quien, como ya hemos comentado, fue un gran coleccionista de pintura de naturaleza muerta valenciana y un valedor de estos artistas en la Corte madrileña.

---

<sup>44</sup> Nos referimos a las dos pequeñas tablas con ramilletes de flores. Véase el catálogo del pintor.

<sup>45</sup> En la colección de D. Rosendo Naseiro existen una serie de bodegones de mano de José Ferrer que confirman la maestría del valenciano en esta faceta artística.

<sup>46</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 75 y 219; LÓPEZ TERRADA, *op. cit.*, 2001, p. 70.

<sup>47</sup> S. RODRÍGUEZ GARCÍA, *El Arte de la seda valenciana en el s. XVIII*, 1947, Apéndice I.

<sup>48</sup> ROSE WAGNER, *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*, tesis doctoral Universidad Complutense, Madrid 1981, nº 173-175. En el inventario de 1808, realizado por Quilliet, aparecen estas obras: “(f. 30: genre de V<sup>te</sup> Ferrer (1776-1795), Fleurs, Fruits, tapis, 2 Frutiers”. En el inventario de la misma colección realizado por Pérez en 1808 aparecen como: “(p. 113, nº 543-545): Ferrer (Vicente) (1776-95). Tres cuadros de flores, frutas y tapices (III)”. La historiadora norteamericana relacionó estas obras con José Ferrer al ser este artista más conocido. También indica que es muy posible que estas obras fuesen devueltas a la Condesa de Chinchón, aunque no aparecen en los inventarios de su palacio de Bohadilla de 1813. Este Vicente Ferrer podría ser el padre de José Ferrer si bien las fechas que se dan a las pinturas parecen confirmar que son del Vicente que en los años setenta estudiaba en la Escuela de Flores y que podría pertenecer a la familia.



### 2. 4. 3. Benito Espinós y la Escuela de Flores y Ornatos

Como ya hemos avanzado más arriba, el verdadero momento de esplendor para la naturaleza muerta en levante será el último tercio del siglo XVIII. Esto se deberá, especialmente, a la fundación de la Academia de Santa Bárbara en 1754. Entre los primeros profesores que trabajaron en la institución estarán José Espinós, padre de Benito Espinós primer director de la Escuela de Flores, y Felix Lorente, ambos dedicados a la pintura de bodegones. Este primer intento de fundar una academia de bellas artes fracasará ante la falta de apoyo tras la muerte de Fernando VI y su esposa Bárbara de Braganza. Finalmente se logra esta fundación en 1762, gracias al apoyo fundamental de Carlos III, en honor al cual la institución tomará el título de San Carlos<sup>49</sup>.

En esta institución de desarrollará una gran actividad artística que dará sus frutos en un breve espacio de tiempo lo que hará que se convierta en un centro de formación de importantes artistas que nutrirán a la Corte madrileña y enriquecerán el panorama artístico. Tal es el caso de **Mariano Salvador Maella** (Valencia, 1739- Madrid, 1819)<sup>50</sup>. Este pintor será fundamental en del desarrollo artístico madrileño ya que junto a Francisco Bayeu serán los iniciadores de la recuperación del arte español en el siglo XVIII. No conocemos ninguna obra de género de este artista pero es habitual en todas sus obras la introducción de elementos de bodegones y, sobre todo, de flores, que estarán dotadas de una gran personalidad y un carácter propio. Así lo demuestra en sus *Inmaculadas*, que aparecen acompañadas de flores realizadas con una gran delicadeza (sirva como un buen ejemplo la del Museo del Prado, pintada en 1781, cat. nº 7602). Lo mismo sucede en sus lienzos de *Las Estaciones del año* (Museo del Prado, nº 2497-2500) y en otros muchos. Finalmente, solo nos queda recordar su labor como Director Artístico de la Fábrica de Tapices junto a Francisco Bayeu. Como ya señalamos en el capítulo dedicado a la relación de esta institución con la naturaleza muerta, la presencia

---

<sup>49</sup> Sobre los antecedentes de la Academia de San Carlos véase F. Mª GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, "Protohistoria de la Academia de Bellas Artes", *Archivo Arte Valenciano*, 1968, p. 23-28. Sobre esta institución véase F. M. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *La Academia valenciana de Bellas Artes*, Valencia, 2ª edic., 1993 (1ª edic. 1945); V. MONTOLIÚ SOLER, "La docencia de las bellas Artes en la Real Academia de San Carlos de Valencia", *I Congreso Español de Historia del Arte, Sección II*, Trujillo, Junio de 1997. Un estudio más moderno sobre la institución es el de S. ALDANA FERNÁNDEZ, *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una Institución*, Valencia, 1998.

<sup>50</sup> Sobre este excepcional pintor véase J. L. MORALES Y MARÍN, *Mariano Salvador Maella*, Madrid, 1991. En la actualidad José de la Mano está realizando su tesis doctoral sobre este pintor bajo la dirección del profesor Jesús Urrea.

de Maella tuvo bastante que ver con la aparición de este género entre los temas representados en los cartones. Pintores como Mariano Nani o Ginés Andrés de Aguirre estuvieron bajo su supervisión e incluso debemos suponer que creó algunos de los modelos como quedó claro en la obra de Matías Téllez. A pesar de que la formación y el desarrollo de su carrera artística se produjeron en la Corte, sabemos que Maella favoreció la presencia de pintores valencianos en la Madrid. Por ello no sería extraño que ayudase a pintores como Benito Espinós, José López Enguídanos o Juan Bautista Romero a introducirse en los círculos cortesanos.

Tras la fundación de la Academia de San Carlos, habrá un interés de las instituciones oficiales por fomentar la formación de especialistas en el diseño de flores y ornatos que trabajasen en las manufacturas textiles. Ya vimos que en Valencia existía una especie de academia de diseño en la Fabrica de los Cinco Gremios, a partir de la cual se quiso crear un centro oficial. Para ello, por orden de Carlos III, se crea en la Academia de San Carlos una Sala de Flores y Ornatos el 24 de octubre de 1778<sup>51</sup>. Esta aula de diseño tendrá una cierta importancia pues comenzaron a asistir artistas que poseían ya una formación en este campo, adquirida especialmente en la escuela de los Cinco Gremios. Tras el cierre de esta los estudiantes acudirán a la de la Academia de San Carlos en busca de un reconocimiento oficial pues, se les concedía el título de Maestros de Flores<sup>52</sup>. Entre estos estudiantes destacarán el ya citado José Ferrer y los menos conocidos **Benito Senent** (1746- post. 1791), **Jaime Baset** (1762 - 1ª ½ s. XIX), **Antonio Colechá** (1746 - 1828), **Domingo Aguilar** (1755 – post. 1815) y el más famoso, **José Zapata** (1763 – 1837)<sup>53</sup>, que dirigirá la Escuela tras la jubilación de Espinós. Durante los primeros años de existencia el puesto de maestro previsto desde su creación estuvo vacante. A pesar de ello, esta sala tendrá tanto éxito que el 30 de enero de 1784 se convierte en Escuela de Flores y Ornatos a cuyo frente se pondrá como Director al valenciano Benito Espinós<sup>54</sup>. No debemos olvidar que esta fundación no

---

<sup>51</sup> AABASC, Varios, nº 68, doc. 1. La fundación de esta sala no deja de ser el resultado de las presiones de algunos nobles que tras insistir en la creación de este tipo de establecimiento en la Academia de San Fernando, que no consiguieron, convencieron al monarca para que se crease en Valencia. Sobre el tema véase el capítulo dedicado a la naturaleza muerta y la Academia. El documento de la fundación se encuentra publicado en *Colección de Reales Ordenes Comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año 1770 hasta el de 1818*, Valencia, imp. Manuel Monfort, 1828, (edic. facsímil, Valencia, 1980), p. 16-17.

<sup>52</sup> AABASC, Acuerdos en borrador de Juntas Ordinarias (1768-1786), 4 de diciembre de 1778.

<sup>53</sup> Sobre estos artistas véase ALDANA, *op. cit.*, 1970 y LÓPEZ TERRADA, *op. cit.*, 2001.

<sup>54</sup> El primero que publicó el documento de la fundación de esta escuela fue CAVESTANY en el, siempre imprescindible, catálogo de la exposición de *Floreros y Bodegones* (1936-40, p. 140, doc. VI). Para un

estaba promovida por un interés netamente artístico sino que su verdadera razón era funcional: crear diseñadores para las fábricas textiles. Afortunadamente para la historia del arte, de ella saldrá una interesantísima nómina de pintores dedicados a la naturaleza muerta, especialmente de flores, que producirá uno de los periodos más ricos de la pintura de este género en Valencia y, en cierto modo, será un medio de revitalización de esta pintura.

Como indicamos, la estructura y método de enseñanza en esta Escuela deberá mucho a la que se había impartido en el aula de dibujo de la Fábrica de Tejidos de Seda, Plata y Oro<sup>55</sup>. Así, los alumnos aprendían el dibujo de flores copiando en un principio los dibujos de su maestro para pasar después a copiar directamente las flores del natural. Así los estudios solían impartirse en dos turnos: la Temporada de primavera (del 1 de abril al 31 de julio) y la Temporada de invierno (de 1 de septiembre al 28 de febrero). Al mismo tiempo se les enseñaba a pasar los modelos a los tejidos, especialmente en modelos dibujados<sup>56</sup>. Al igual que en la Academia existirán unos premios generales que servirán para incentivar el estudio de los jóvenes<sup>57</sup> y pensiones que apoyaban el estudio de estos alumnos.

Algo no señalado hasta ahora será la importancia que para la formación de estos futuros diseñadores tuvieron las colecciones de dibujos y de estampas. Recordemos que

---

estudio más profundo y sistemático sobre la creación de esta escuela, su origen y desarrollo debemos consultar el estudio de S. ALDANA, *Pintores Valencianos de Flores*, Valencia, 1970, en el cual aportó una valiosísima documentación sobre muchos de los pintores que a esta acudieron, siendo en algunos casos las únicas noticias que sobre ellos se tienen. A pesar de ello el estudio no profundiza en los aspectos estéticos ni en el análisis de la evolución de esta escuela. Así lo señaló PÉREZ SÁNCHEZ en el capítulo dedicado a la “La Pintura valenciana de flores” en la catálogo de la Exposición dedicada al *Arte de la Seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, 1997, p. 31-47. En esta exposición además de la aportación de Pérez Sánchez en un intento de clasificación y evolución de la pintura de flores se producen algunas novedades y nuevas noticias, además de la publicación de un numeroso grupo de dibujos realizados por los miembros de la Escuela. Finalmente, la última aproximación a la Pintura de flores valenciana corresponde a M<sup>a</sup> T. LÓPEZ TERRADA, *Tradición y cambio en la Pintura Valenciana de Flores*, Valencia, 2001, obra que supone sobre todo un estudio botánico del tipo de flores representadas por los artistas así como su simbología, aportando además noticias sobre la relación del mundo científico valenciano de la Ilustración con el meramente artístico.

<sup>55</sup> Con una formación más completa y oficial se corregían algunos de los problemas del aula de dibujo de la Fábrica de Seda. Un ejemplo fue el cambio de las pensiones que en el aula eran de diez años y en la Escuela pasaron a ser anuales para evitar que los alumnos descuidasen el estudio o abandonasen los estudios (*Colección de Reales Ordenes...*, Valencia, imp. Manuel Monfort, 1828, (edic. facsímil, Valencia, 1980), p. 37).

<sup>56</sup> Sobre este tipo de dibujos A. ESPINÓS DÍAZ “Dibujos de flores aplicados al textil” en *El Arte de la Seda Valenciana del siglo XVIII*, cat. exp. en Valencia, 1997, p. 81-105.

<sup>57</sup> Sobre el método de enseñanza y la reglamentación de la Escuela de Flores y Ornatos remito de nuevo a S. ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 73 y ss. Un resumen sobre las actividades de la Escuela en el capítulo del mismo autor “La Escuela de flores y Ornatos y el arte de la seda en Valencia” en el catálogo de la exposición *El Arte de la Seda Valenciana del siglo XVIII*, cat. exp. en Valencia, 1997, p. 63-79.

ya cuando se creó la Sala de Flores en 1778 se obligaba a la Academia de San Carlos a “adquirir las colecciones de Estampas de Grotescos, y ornatos antiguos, que nos han quedado de los mejores Profesores de las Artes, donde la diversidad compite con lo exquisito y agradable de la invención”<sup>58</sup>. Será el rey Carlos III el primero que provea a la institución de este tipo de obras con el regalo de los tomos de Antonio Ottavio Baiardi, *Della antichità di Ercolano*<sup>59</sup>. Sin embargo la propia Academia se encargará de adquirir diversas obras que servirán como modelos para el diseño ornamental. Así, en un inventario realizado en 1797, aparecen las obras: *Suite de vases, dessinés par Petitot et gravés par Rossi*, Roma, 1764 y *Raccolta de vasi diversi formati da illustri artefici antichi e di varie targhe sopraposte alle fabbriche*, grabadas por Filippo de Rossi, Roma, 1713<sup>60</sup>. Estas obras suponían magníficos compendios formales para los alumnos y les proveían de magníficos muestrarios en especial para los jarrones de las composiciones florales. En muchas de las obras de Benito Espinós y de sus discípulos encontramos referencias a estos modelos. También es frecuente la aparición de relieves clásicos muchos de ellos tomados de estas obras. Finalmente, para terminar con el repaso de las obras de grabados que se conservaban en la biblioteca de la institución solo nos queda señalar la existencia de la obra de Pierre Belon, *L’historire de la nature des oiseaux avec leurs descriptions et naïfs portraits*, Paris, 1555<sup>61</sup>. Esta obra, a pesar de ser antigua ya en el tiempo de la Escuela de flores no deja de llamarnos la atención, pues, pese a que las láminas con la representación de pájaros tienen un carácter puramente científico, nos recuerdan a algunos de los pájaros representados en algunas de las obras de Benito Espinós.

No es nuestra intención entrar en el estudio pormenorizado de esta institución, ya tratado ampliamente por Aldana, así como de los artistas que a ella asistieron. Esto se debe en especial al problema cronológico que afecta a esta institución. A pesar de existir en toda la producción una cierta uniformidad entre todos los pintores que pertenecieron o se formaron en ella, su cronología excede, con mucho, el periodo al que dedicamos

---

<sup>58</sup> *Colección de Reales Ordenes...*, Valencia, imp. Manuel Monfort, 1828, (edic. facsímil, Valencia, 1980), p. 17.

<sup>59</sup> Claude BEDAT, “Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 1797”, *Revista de Ideas Estéticas*, nº 109, 1970, p. 43 – 54. Se trataba de siete volúmenes en los que se mostraban en grabados los edificios, pinturas y objetos encontrados en las excavaciones. Se conservaban en la institución desde 1766 y allí permanecen aún, en la biblioteca.

<sup>60</sup> Estas dos obras fueron adquiridas por la Academia en 1791 y se encuentran actualmente en la biblioteca de la institución (BEDAT, *op. cit.*, 1970, p. 44-45).

<sup>61</sup> BEDAT, *op. cit.*, 1970, p. 47.

esta tesis, pues no olvidemos que la Escuela de Flores permanecerá en funcionamiento hasta 1855. Además en los estudios de Aldana o el más moderno de López Terrada ya aportaron los datos y documentos sobre estos artistas. En el devenir de la institución se producirán cambios estéticos que estarán provocados por las nuevas sensibilidades estéticas propias del s. XIX. Además, no todos los alumnos que asistieron a la escuela llegaron a convertirse en pintores de flores y muchos de ellos solo son conocidos por datos documentales o dibujos de pruebas de examen lo que dificulta hacerse una idea de lo que pudieron realizar.

Solo nos queda subrayar la importancia de esta escuela. Aunque durante los primeros años de su existencia se vio sometida a una fuerte influencia extranjera, especialmente francesa, con el tiempo será capaz de crear su propio estilo definitorio y se convertirá en el centro más innovador de la pintura de flores española. Sus modelos se implantarán en otros centros artísticos de la península como en Barcelona, que se convertirá, gracias a la labor llevada a cabo por Salvador Molet, en su más fiel seguidor. Junto a ella estarán otras ciudades en las que se crearán escuelas de dibujo que se surtirán de modelos de la Escuela de Flores. Así las escuelas de Murcia, Zaragoza o Guadalajara siguen estos modelos si bien no llegaron a formarse en ellas verdaderos artistas sino más bien artesanos hoy completamente desconocidos. Más interesante será la importancia que tendrán estos artistas en la Corte. Durante los años ochenta los diseños creados por estos artistas fueron conocidos gracias a las telas que comienzan a adornar los palacios reales. Esto servirá para que algunos de los artistas adquieran una cierta fama y empiecen a llegar obras pictóricas, como es el caso de Benito Espinós. Incluso algunos de estos artistas serán reclamados desde Madrid y trabajaran en la Capital como Juan Bautista Romero. El caso es que los pintores valencianos se convertirán a partir de los años noventa en los auténticos dominadores de la pintura de flores en España y su predominio perdurará hasta mediaos del s. XIX como demuestra la obra de Miquel Parra o Francisco Lacoma. Sin embargo tomaremos como referente de la escuela de flores valenciana a Benito Espinós cuya muerte en 1818 pone el límite a nuestro estudio de la pintura de flores valenciana.

Como queda dicho, la figura más sobresaliente de toda la pintura de flores valenciana de este periodo será el Director de la Escuela de flores y ornatos, **Benito**

**Espinós**<sup>62</sup>. Podemos considerar a este pintor como un artista de primera fila en el que descubrimos un magnífico conocimiento del gusto artístico de la época. Sus obras son claramente deudoras de la tradición de los grandes floristas barrocos extranjeros como Daniel Seghers, tal y como señalo Aldana, pero especialmente de los españoles, desde Juan de Arellano al más íntimo Pérez Sierra, sin olvidar los maestros napolitanos de fin de siglo con Andrea Belvedere como ejemplo más destacado. Su obra es de una excepcional calidad y tendrá un fuerte eco en la Corte donde se encuentra un gran número de floreros que sin duda debieron influir notablemente en los artistas que trabajaban en esos años. Además no dejaron de influir en los pintores decoradores que trabajará para Carlos IV a finales del siglo en numerosas empresas artísticas.

La obra conocida de este artista, ampliada notablemente con el presente estudio, es de una altísima calidad y nos sitúa ante una figura con una merecida fama que pensamos debe ser reconocida. Como ya comentamos, su aprendizaje debió producirse a la sombra de los diseñadores franceses que durante los años sesenta trabajaron en Valencia. Desgraciadamente no conocemos ninguna obra de su periodo de formación que nos ayudaría a entender mejor cuáles fueron sus fuentes. La pintura más antigua que conocemos está fechada en 1782, *Flores en un paisaje con caza*, en la que demuestra que en ese momento ya era un artista maduro con una altísima perfección técnica<sup>63</sup>. Tal y cómo indicó Aldana esta obra estaría dentro del periodo en el que las obras de Espinós están dominadas por fondos claros<sup>64</sup>. Debemos señalar que en esta obra predomina una iluminación marrón dorada que crea un ambiente preciosista en el que el color y la transparencia de las flores resaltan agradablemente. Este tipo de representaciones se mantendrá en el pincel del pintor más o menos hasta 1787, si bien retomará este tipo de ambientes en obras posteriores. En esta obra podemos ver un elemento también curioso

---

<sup>62</sup> Sobre su vida y su obra véase el apéndice bibliográfico y el catálogo de sus pinturas.

<sup>63</sup> Sobre esta obra véase el catálogo de pinturas del artista. Existen dos floreros del artista cuya fecha, al no poder leerse bien, oscila entre 1780 o 1786. De ser la primera serían las obras más antiguas conocidas del artista.

<sup>64</sup> S. ALDANA, "Benito Espinós, pintor Académico", *Archivo de Arte Valenciano*, 1968, p. 29-40. Según el historiador se diferencian dos periodos en Espinós: un primero en el que predominan fondos claros y un segundo en el que predominan fondos oscuros. La idea no era original pues ya había sido planteada con anterioridad por Cavestany (*op. cit.*, p. 102). El mismo Aldana también daba un sistema de agrupación de las obras de Espinós teniendo en cuenta la representación. Se dividía en tres grupos: - Floreros de cerámica, a veces repujados, con fondo claro y motivos arquitectónicos. Luz difusa. - Floreros de cristal transparentes con fondo oscuro. - Guirnaldas de flores con medallones y figuras (*op. cit.*, 1968, p. 37). El sistema está completamente obsoleto pues como hemos descubierto con el conocimiento de nuevas obras los registros representativos y temáticos del artista eran mucho más ricos y variados.

como es la introducción de pájaros algo que a veces hará el pintor y que nos lleva a pensar que tal vez el pintor realizase algún bodegón y no solo pintura de flores.

Dentro de este grupo de pinturas con fondo claro estaría el *Florero* con el que ganó el primer premio del Concurso de 1783. La obra demuestra la calidad del pintor a la hora de crear composiciones florales. En este caso opta por una disposición radial del ramo que le permite exhibir de una manera más clara la rica variedad de flores. El fondo claro se debe a la influencia de los modelos para tejido. Sin duda el artista no optó por usar efectos de luz que habrían perturbado a un jurado que valoraba más la funcionalidad de la obra destinada probablemente a ser modelo textil.

Como ya comentamos, hacia 1787 el artista abandonará los fondos claros por unos fondos más oscuros en aras de una investigación lumínica con la que crea unos floreros mucho más efectistas, casi tenebristas, pero en los que no abandonará el preciosismo a la hora de aplicar el color y dibujar los perfiles de los pétalos. Es como si el artista quisiese desmarcarse de una producción puramente decorativa y funcional, iniciando una búsqueda más realista y natural, basada en los maestros españoles del barroco.

La mejor muestra de este tipo de composiciones son los floreros que el artista regaló a Carlos IV y que se conservan en el Museo del Prado. No olvidemos el interés del monarca por la pintura de flores y bodegones y que provocará en cierto modo el auge de estos géneros en el último cuarto del siglo. Sobre este tema ya hablamos en el capítulo dedicado a la pintura de naturaleza muerta en la Corte durante la segunda mitad del siglo. Sin duda el apoyo prestado por el monarca a la pintura de Espinós fue notable y se convertirá en un magnífico coleccionista de su obra<sup>65</sup>.

Al contemplar las obras de Espinós consideramos que la periodización del arte de Espinós creada por Aldana debe ponerse en duda pues en sus obras realizadas a partir de 1800 vemos como el artista evolucionará hacia un uso de fondos más claros con una tonalidad terrosa entre marrón y verde. Una muestra de ello es *Flores con libro de Palomino y relieve* fechado en 1812 y, en el que vemos de nuevo un interés por fondos más luminosos. Sin embargo la pintura de 1813 *Florero* que se conserva en la Casita del Príncipe de El Escorial presenta un modelo relacionado con los fondos oscuros si bien no es tan acentuado.

---

<sup>65</sup> Sobre las pinturas que Espinós regaló al monarca véase la biografía de artista así como el catálogo de sus obras.

Así mismo, se puede descubrir una evolución en su pincelada a la hora de representar las flores. En la primera mitad de la década de los ochenta es más transparente y preciosista, con una calidad y transparencia que recuerda los modelos del mundo francés (Pérez Sánchez recuerda el nombre de Anne Valayer-Coster, 1744-1818<sup>66</sup>). Sin embargo, a finales de los ochenta la pincelada se volverá más pastosa y blanda, a menudo redondeada, potenciado además por la iluminación que nos recuerda los modelos españoles y napolitanos de fines del s. XVII que tal vez pudo conocer en su viaje a Madrid en 1788.

Es muy interesante destacar la presencia de motivos arqueológicos en las obras de Benito Espinós. Debemos suponer que este pintor poseía una amplia formación que le habría sido inculcada por su padre José Espinós quien, como queda dicho en la biografía del pintor, a pesar de ser un mediocre pintor poseía una formación intelectual y una biblioteca de gran prestigio. Muestra de esto son algunas obras como las *Guirnaldas con relieves de putti* de Patrimonio Nacional o la pareja de bodegones *Flores con libro de Palomino y relieve* y *Flores con jarrón roto y relieve*. Especialmente en estas últimas demuestra su conocimiento de las novedades literarias en la primera y una cierta relación con las *Vánitas* en la segunda. Este interés por la representación de relieves antiguos combinados con ramos y jarrones de flores se debe en parte a la formación de los pintores pues recordemos como en la escuela era frecuente la representación de modelos de “ornamentos antiguos” preferiblemente romanos y renacentistas que son los que podemos observar en las pinturas de Espinós<sup>67</sup>.

Solo nos queda hablar de la labor de Benito Espinós como dibujante. Recordemos que además de su obra artística, es decir sus cuadros, que le han proporcionado la fama, este pintor desarrolló una amplísima producción como dibujante debido a labor como director de la Escuela. Casi todos los dibujos que conocemos de su mano estaban destinados a una función docente, al servir como modelos a los estudiantes durante los meses de invierno cuando no podían estudiar las flores al natural. Afortunadamente se conserva una gran cantidad de estos dibujos que demuestran la maestría técnica para transmitir los efectos de las calidades de las flores y la iluminación efectista que serán la marca del pintor<sup>68</sup>. Al observar estas composiciones

---

<sup>66</sup> Valencia, *op. cit.*, 1997, p. 40.

<sup>67</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1997, p. 69. Más arriba hemos comprobado la existencia en la biblioteca de la Academia de libros con grabados de antigüedades romanas que sin duda debía conocer el valenciano.

<sup>68</sup> Sobre los dibujos del pintor véase el catálogo.



florales encontramos muchos de los modelos que Espinós repetirá en sus lienzos al óleo, lo que nos hace pensar que también le sirvieron como bocetos para sus obras.

En relación con los dibujos y a medio camino entre estos y sus cuadros se encuentran los estudios de flores realizados al óleo. Conocemos algunas de estas obras que al igual que los diseños servían para el estudio de los discípulos. Estas pinturas son de un enorme interés pues en ellas el artista, que sin duda las copia directamente del natural, transmite toda la frescura e inmediatez que a veces falta en algunos de sus cuadros elaborados en el taller.

Benito Espinós se convertirá en un referente para la pintura de flores en España. Recordemos que hasta 1815 dirigirá la Escuela de Flores y con él se formarán una gran cantidad de pintores la mayoría seguidores, por no decir copistas, de su obra. Junto a ellos se encontrarán algunos de los más importantes pintores de flores de la primera mitad del siglo cuya obra, a pesar de desarrollar un estilo personal, deberá mucho a la manera de hacer de Espinós.

Espinós logrará además un notable éxito como docente y conseguirá que la Escuela goce de un gran prestigio. Una muestra de ello serán los discursos y poemas que algunos de los Académicos escribían para la entrega de los premios de la Academia de San Carlos. En ellos será frecuente la referencia a la Escuela de Flores. Entre ellos nos llama la atención la canción escrita por el conde de Aguilar en 1798: (Canto XV) *“Más si vuelves los ojos/Al provechoso Estudio de Flores,/Macetas y manojos/Imitadas verás con mil colores;/O en urnas primorosas/Una gran multitud de florecillas, /Claveles, lirios, rosas/Azucenas, narcisos, maravillas/Haciendo al nuevo día alegre salva”*<sup>69</sup>. Al leerlo no nos cabe duda de que el poeta tiene presente las obras de Espinós que casi podemos intuir en el texto. Recordemos que en ese momento se encontraba en el cénit de su carrera artística y había conseguido hacer de la Escuela de Flores un centro de prestigio artístico.

Durante las dos últimas décadas del s. XVIII se formarán en esta escuela, bajo la dirección de Benito Espinós, una gran cantidad de discípulos. Muchos de ellos ya eran artistas formados que asistieron a la institución con el único fin de conseguir el título de Maestros y gozar así de una superioridad laboral frente a los simples artesanos. Muchos de ellos provenían de las manufacturas cerámicas de Alcora o de las sederas, e incluso

---

<sup>69</sup> J. F. LEÓN TELLO, *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*, Valencia, 1974, p. 235.

ya habían asistido a la primitiva Sala de Flores. Otros muchos, más jóvenes, comenzarán su formación y recibirán una educación completa en esta institución si bien deberemos considerarlos como artistas del s. XIX. No podemos, ni es el lugar apropiado este estudio, detenernos en estas personalidades que en muchas ocasiones solo serán nombres de los que apenas se conocen algunos datos documentales y cuya labor artística se desconoce casi por completo<sup>70</sup>. Además recordemos que la gran mayoría no llegarán a ser pintores al óleo y dedicarán sus conocimientos hacia el fin para el que fue creada la Escuela: la creación de diseños de flores. A pesar de ello hay algunos artistas que merecen un espacio destacado.

Pero la influencia de Benito Espinós excederá los límites de la Escuela de Flores y Ornatos y llegará a otros pintores valencianos relacionados con la Academia de San Carlos. Tal es el caso de **José Camarón Boronat** (Segorbe, 1730-Valencia, 1803), uno de los más importantes pintores valencianos de la segunda mitad del siglo XVIII y que



**Fig. 13. J. Camarón. Florero**

contribuyó activamente en la fundación de la Academia de San Carlos de la que llegó a ser director de pintura en 1790 y director general en 1796<sup>71</sup>. Su actividad en esta institución nos hace suponer que conocería a Espinós y que estaría familiarizado con su pintura de flores. Aunque hasta ahora no se había considerado la posibilidad de que este pintor, que estuvo

dedicado a los grandes géneros de

la pintura, realizase pinturas de flores hoy podemos afirmar que sí lo hizo con un estilo

<sup>70</sup> Las noticias documentales sobre estos discípulos fueron dadas a conocer por S. ALDANA, *op. cit.*, 1970, cap. IV. Una revisión de las noticias dadas por Aldana con algunas novedades en LÓPEZ TERRADA, *op. cit.*, 2001, p. 185 y ss.

<sup>71</sup> Sobre este pintor además de las ya citadas historias generales del arte sobre el siglo XVIII español y valenciano, destacan otras obras dedicadas exclusivamente al pintor. La más antigua es la de V. Ferrán Salvador, *El pintor segorbino José Camarón Boronat*, Castellón de la Plana, 1949. La última la encontramos en J. L. MORALES Y MARÍN, *Pintura en España. 1750-1808*, Madrid, 1994, p. 336 y 338, con bibliografía muy abundante sobre el pintor (p. 411).

muy cercano al de su compañero Espinós<sup>72</sup>. Así parece confirmarlo *Bodegón de flores en un paisaje*, que circula por el mercado anticuario valenciano<sup>73</sup>. La obra tiene una clara semejanza con las pinturas de Espinós *Florero en un paisaje* (1785, Madrid, Col. Privada) o *Flores en un paisaje con caza* (1782, Madrid, Col. Privada) entre otras. Del mismo modo encontramos una clara relación con la pintura de Juan Bautista Romero *Flores en un paisaje* (Madrid. Colección privada)<sup>74</sup> a la que casi copia. Como en estas pinturas, sobre el suelo aparece representado un ramo de flores y al fondo se ve un paisaje. En primer plano a la izquierda se coloca un trozo de arquitrabe para crear un contraluz. En este caso el artista añade un óvalo con un relieve en el que aparece una representación de San Mateo y el ángel. La obra, que se conserva en un muy mal estado, no llega a tener la calidad de las de Espinós, al representar las flores con una pincelada más seca. En toda la obra predomina una entonación rojiza característica de la obra del pintor como podemos observar en la *Alegoría de Valencia ante las Artes* (Madrid, Museo Municipal)<sup>75</sup>. La fama y éxito de Benito Espinós hizo que otros pintores copiasen sus modelos cuando recibían encargos de pinturas de flores.

En relación con estos pintores dentro de la estela de Espinós deben ponerse una serie de lienzos con jarrones de flores que se conservan en las colecciones del Patrimonio Nacional<sup>76</sup>. Estas pinturas que repiten las composiciones creadas por Benito Espinós y la escuela de flores valenciana parecen pertenecer a los primeros años del

---

<sup>72</sup> Recordemos que era sobrino de Eliseo Boronat del que ya hablamos por su actividad en Segorbe como pintor de pájaros. Es muy posible que conociese la obra de su tío.

<sup>73</sup> Se trata de un lienzo al óleo (56 x 72 cm.) que aparece firmado en la parte posterior “Camarón”. Según nos informó el anticuario la obra proviene de la casa donde habitó el propio artista lo que parece confirmar su autoría. Sería necesario recordar en este momento el parentesco de José Camarón con Eliseo Bononat que ya señalamos en páginas anteriores.

<sup>74</sup> Sobre estas pinturas véanse los catálogos de ambos pintores.

<sup>75</sup> A pesar de atribuir la obra a José Camarón Boronat, no podemos olvidar a sus hijos Juan José (1761-1819) y Manuel Camarón Meliá (163-1806). Ambos pintores de gran éxito especialmente el segundo que se dedicó especialmente a la pintura decorativa en la Corte al trabajar para la Fábrica de Santa Bárbara con numerosos cartones y llegó a ser Director de la Galería de Pinturas de la Real Fábrica del Buen Retiro. Sobre estos pintores véase MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1994, p. 246-248 (Juan José) y 343 (Manuel). Sobre el primero más información en relación con la Fábrica del Buen Retiro en *Manufactura del Buen Retiro 1760-1808*, cat. exp. (a cargo de C. Mañueco Santurtún), Madrid, 1999, p. 120-121. Un estudio más completo sobre José Camarón Meliá es el de Adela Espinós Díaz “José Camarón Meliá (1760-1819), artista valenciano establecido en la Corte”, *Cinco siglos de Arte en Madrid*, 1991, p. 219-232.

<sup>76</sup> Se trata de seis pinturas que se emparejan de dos en dos. La primera pareja sería: *Florero*, óleo sobre tabla, 39 x 29 (nº inv.: 10055418) y *Florero*, óleo sobre tabla, 38,8 x 29,2 (nº inv.: 10055171). La segunda pareja que es de la misma mano que la anterior sería: *Florero de cristal con flores*, óleo sobre tabla, 38,5 x 29 (nº in.: 10055419) y *Florero de cristal con flores*, óleo sobre tabla, 39 x 29 (nº inv.: 10055172). Finalmente se encontraría la pareja: *Florero*, óleo sobre tabla, 20 x 15 (nº inv.: 10078916) y *Florero*, óleo sobre tabla, 20 x 15 (nº inv.: 10078916).

siglo XIX, si bien ha sido imposible estudiarlos directamente. Esperamos que en futuras investigaciones podamos desvelar la autoría de estas interesantes pinturas.

#### **2. 4. 4. Juan Bautista Romero**

Entre los discípulos que se formen con Benito Espinós el más destacado será **Juan Bautista Romero** (1756-1804)<sup>77</sup>. Este artista pertenece a una generación posterior y su obra aparece marcada por una personalidad propia y personal que le hace merecedor de un estudio más profundo y pormenorizado. Formado entre Valencia y Madrid encontramos en su producción importantes deudas con la obra del Director de la Escuela de Flores si bien fue capaz de desarrollar un estilo propio que le convierte en uno de los pintores de género más destacado de la segunda mitad del s. XVIII, no solo en Valencia sino en todo el ámbito nacional. Su producción irá más allá de las flores y realizará bodegones de frutas y de mesas servidas y cocina, lo que hace de él un pintor más completo que Benito Espinós.

Las primeras obras que conocemos de su mano *Bodegón de primavera* y *Bodegón de invierno*, fechadas en 1781, demuestran una deuda con las obras realizadas por Félix Lorente (*Muchacha vertiendo chocolate*, *Muchacho con un pollo*). Esta se descubre en la semejanza en los escenarios y la manera de exponer los alimentos. A pesar de ello en estas obras Romero demuestra una calidad muy superior a Lorente, con una pincelada y una representación de los objetos de gran realismo que indica un conocimiento del mundo napolitano (además del tipo de iluminación naturalista, el recuerdo está presente en las gotas de agua de la col) y de lo que Meléndez había realizado años atrás. Es posible que el artista viajase a Madrid antes de su ingreso en la Academia de San Fernando, donde estudió en 1783 antes de volver a Valencia, y allí conociese la obra de los Nani o del madrileño.

Sin embargo, su estilo evolucionará de una manera muy importante a partir de su estudio en la Escuela de Flores donde se dejará influir totalmente por la pintura de Espinós como se puede ver en alguno de sus floreros. Una buena muestra de ello es el *Florero* que realiza para el concurso de 1785 con el que conseguirá el primer premio de ese año. El uso de la luz nos recuerda al utilizado por Espinós en los floreros del Museo

---

<sup>77</sup> Sobre su vida véase apéndice biográfico.

del Prado. Del mismo modo, la simplicidad de la composición, animada por la guirnalda a los pies del florero, es característica de Espinós a partir de estos años. La manera de componer el ramo de flores con una estructura piramidal tendente a la verticalidad que también podemos ver en los floreros regalados a Carlos IV en 1788. A pesar de la semejanza en aspectos compositivos el preciosismo en la técnica y una luz más brillante diferencian perfectamente su obra de la de Espinós.

Al igual que sucedió en la obra de Espinós descubrimos en Romero una evolución hacia una iluminación mas intensa en sus composiciones con efectos casi barrocos. Una buena muestra de este tipo de composiciones la encontramos en un cuadro de flores conservado en el Patrimonio Nacional. Es muy posible, como ya indicamos en la biografía del pintor, que estas pinturas fuesen un regalo del artista al monarca para agradecer su contratación en la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro que sin duda logró gracias a la intercesión de Manuel Godoy. Se trata de una obra realizada en 1800 durante la madurez artística del pintor. En este cuadro de flores encontramos un reflejo de elementos del siglo anterior, con una composición en la que aparecen las flores sobre el suelo y una iluminación que nos recuerda de manera muy cercana y notable la obra de Margarita Caffi<sup>78</sup>.

Compañeros de esta pintura se conservan también en el Patrimonio Nacional tres bodegones en los que aparecen frutas y hortalizas. Estas obras demuestran la polivalencia del valenciano en la pintura de género. En los cuadros de frutas encontramos una deuda con el mundo napolitano que tal vez provenga de la obra de Meléndez. En ellas Romero recrea unas composiciones de gran belleza en la que se observa un bello estudio de los alimentos realizado con gran calidad, si bien el pintor transmite a los objetos una cierta dureza, que anuncia en cierto modo la frialdad neoclásica que tendrán las pinturas de Francisco Lacoma o Miquel Parra.

Junto a sus bodegones de flores y frutas el artista desarrolló una amplia producción de bodegones en los que representaba escenas de cocina o servicios de merienda. Es como si tras su paso por la Escuela de Flores retomase la producción de este tipo de escenas que ya había pintado en sus primeros años. Un buen ejemplo es el *Bodegón de carne* del Museo de Pontevedra en el que encontramos un fuerte recuerdo del mundo napolitano, en especial de los bodegones de Giacomo Nani que se conservan

---

<sup>78</sup> Recordemos como Carlos IV era un gran aficionado a la pintura de flores de esta artista ya desde su época de Príncipe de Asturias y en su colección en la Casita del Príncipe de El Escorial se encontraban cuatro cuadros de la pintora italiana (VAYUCO, *op. cit.*, nº 26 y nº 70).

en Riofrío con un tipo de iluminación e interés realista casi cruento. No olvidemos que debía conocer bien a Mariano ya que trabajaron juntos en la Fábrica del Buen Retiro. Más interesantes son sus servicios de merienda. En ellos, con una perfecta técnica que refleja un dominio total del dibujo y de las veladuras a la hora de aplicar el óleo que transmiten perfectamente las calidades de los objetos. A la hora de disponer los objetos nos encontramos con un perfecto representante del bodegón neoclásico con una disposición ordenada y clara de los objetos. Un buen ejemplo son los dos bodegones del Museo de Carolina del Norte. En ellos los objetos se disponen con una ordenación casi maníaca. Nos recuerda en cierto modo a lo realizado en Italia por Cristoforo Munari pero sobre todo nos sorprende la semejanza con las obras del pintor francés Claude-Joseph Fraichot (Besançon, 1732-1803)<sup>79</sup>.

Debemos considerar a Juan Bautista Romero como un pintor que, a pesar de formarse en la Escuela de Flores valenciana, será capaz de desarrollar una obra original y de una altísima calidad que le hace merecedor de un lugar destacado entre los pintores de género españoles del s. XVIII. Por desgracia es escaso el catálogo de obras que de él se conservan y tendremos que esperar a que se vayan conociendo más pinturas de su mano.

#### **2. 4. 5. La herencia de Benito Espinós**

Como ya señalamos más arriba los artistas formados en la Escuela de Flores y Ornatos fueron muy numerosos y muchos de ellos ni siquiera llegaron a ser pintores sino que pasaron a trabajar a las fábricas sederas. El denominador común de todos ellos será la deuda estilística con los modelos de Benito Espinós que provocará que los modelos del gran pintor de flores perduren hasta bien entrado el siglo XIX. No es nuestra intención analizar uno por uno a los artistas que con él se formaron pero sí debemos señalar algunos de los más interesantes por su calidad o como muestra de la pervivencia de las enseñanzas de Espinós. Ya vimos que en Barcelona, gracias a la labor de Salvador Molet, la influencia de Espinós llegó hasta la pintura de los Planella<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Personalidad artística bastante controvertida. A este pintor están atribuidas una importante serie de bodegones de cocina que guardan una gran similitud compositiva con Romero (Michel y Fabrice FARÉ, *La Vie Silenceuse en France. La nature morte au XVIII<sup>e</sup> siècle*, París, 1976, p. 342-344.

<sup>80</sup> Véase el capítulo dedicado a la naturaleza muerta en Cataluña en la segunda mitad del s. XVIII.

En Valencia sucederá algo muy parecido. Un buen ejemplo es la obra de **Vicente Velázquez** (1761- después de 1823)<sup>81</sup>. Este artista se encontraba entre los primeros discípulos de la Escuela de flores y tuvo bastantes éxitos académicos. Afortunadamente, en los últimos años han aparecido algunas obras suyas. Así podemos destacar un *Florero* en el que demuestra una deuda absoluta con los modelos de su maestro. El modelo de jarrón de cristal, que recuerda los creados en la Fábrica de Cristales de la Granja, la disposición sobre un plinto, el fondo abierto a la derecha con restos de paisaje son característicos de la obra de Espinós como podemos ver en los del Museo del Prado o el *Florero* (o/t, 64,5 x 43,5 cm) que circuló recientemente por el comercio anticuario de Madrid. La composición floral y la iluminación es la que encontramos en numerosos modelos del maestro florista. Sin embarco en Velázquez descubrimos una pincelada más abreviada y ligera sin la calidad matérica y la precisión en el toque de las obras de su maestro.

De la misma generación será **José Antonio Zapata** (1763-1837)<sup>82</sup>, que como sabemos se formó con Benito Espinós. Tras la jubilación de este en 1814, se convertirá en el siguiente director de la Escuela de Flores y Ornatos de Valencia. Discípulo fiel, se encargará, a pesar de la fuerte deuda que demuestra en sus obras, de llevar los modelos de Espinós a una nueva sensibilidad puramente romántica. Es interesante señalar como este pintor se convirtió en el único pintor de flores que fue nombrado Académico de Mérito aunque no por la pintura de flores sino por la de retratos.

Los modelos de Espinós seguirán vigentes aún en los primeros años del siglo XIX como demuestra la obra de **Francisco Michans** (1777-después de 1837)<sup>83</sup>. Hace unos años salieron al mercado una pareja de floreros en los que demuestra como este pintor mantenía, ya bien avanzado el siglo, la deuda con los modelos del maestro<sup>84</sup>, en especial con las sencillas representaciones de jarrones de cristal con flores sobre un podio. Sin embargo podemos considerar a este artista como un seguidor de los modelos de su maestro pero sin la calidad en la pincelada ni un uso tan refinado y efectista como

---

<sup>81</sup> Sobre su vida véase LÓPEZ TERRADA, *op. cit.*, 2001, p. 263.

<sup>82</sup> Sobre este artista el primero que reconstruyó su vida fue S. ALDANA, “El pintor académico José Antonio Zapata”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1960, 69-83. En relación con su actividad en la Escuela de Flores véase ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 210-213. Nuevos datos sobre el artista fueron aportados por LÓPEZ TERRADA, *op. cit.*, 2001, p. 267-269.

<sup>83</sup> Sobre su vida y obra véase ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 185-186 y LÓPEZ TERRADA, *op. cit.*, 2001, p. 234-235.

<sup>84</sup> Gouache sobre papel, Fdo.: “Fran<sup>co</sup> Michans f.”. Vendido en Feriarte en 1995 (era propiedad de Vicente Coll). Fueron dados a conocer por PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1997, p. 44.

el de Espinós. Estas sencillas composiciones se mantuvieron de moda en los primeros años del novecientos.

De la misma generación sería **Antonio Vivó** (Valencia, 1772- h. 1834)<sup>85</sup>. Como los anteriores se formó en la Escuela de Flores de Valencia bajo la dirección de Espinós al que seguirá fielmente como demuestra un dibujo realizado en 1792 que se conserva en la Academia de San Carlos<sup>86</sup>. Conocíamos la existencia de dos pinturas de flores que se conservaban en la Academia de San Carlos si bien estos se encuentran en paradero desconocido<sup>87</sup> desde hace muchos años. Sin embargo afortunadamente ha aparecido en el mercado anticuario madrileño un *Bodegón de flores con paleta de pintor* que nos sirve muy bien para poder juzgar sus dotes como pintor de flores<sup>88</sup>. A pesar de que la obra pertenece a un momento más avanzado de la obra del artista aún descubrimos en ella un cierto aire que nos recuerda a las pinturas de Espinós, como el interés por las ruinas clásicas o las guirnaldas caídas en primer plano. No deja de resultar curiosa la introducción en el primer plano de una paleta de pintor plano con un sentido alegórico relacionado con la Pintura<sup>89</sup>.

Los artistas nacidos en los años ochenta y que se formaron en la década de los noventa supondrán el verdadero cambio generacional y estilístico de la Escuela Valenciana de flores. A pesar de que todos ellos aprendieron la pintura de flores con Espinós su pintura pertenecerá al siglo siguiente. Los más destacados serán **Miguel Parra** (1780-1846), **José Romá** (1784-1847), **Jerónimo Navases** (1787- 2º tercio s. XIX) y **Vicente Castelló y Amat** (1787-1860). De todos ellos el más importante será Miguel Parra que se convertirá en la gran figura de la pintura de flores durante la primera mitad del s. XIX. Gran representante del bodegón neoclásico, a este artista al que se llamó “el Vicente López de las flores”, tuvo un gran éxito en la Corte y, tras ser pintor del rey, se dedicará a realizar pinturas de flores para Fernando VII e Isabel II hasta su muerte. A pesar de ser discípulo de Espinós será capaz de desarrollar un estilo propio que marcara el nuevo rumbo que tomará la pintura de flores. Seguidores de su modo de pintar serán **José Romá**, **José Navarro** y **Vicente Castelló**. La obra de Parra

---

<sup>85</sup> Sobre su vida véase ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 209 y LÓPEZ TERRADA, *op. cit.*, 2001, p. 265-266.

<sup>86</sup> Publicado por ALDANA, *op. cit.*, 1970, lám. 56.

<sup>87</sup> Sobre estas pinturas véase ALDANA, *idem* y LÓPEZ TERRADA, *idem*.

<sup>88</sup> La obra circula en 2004 por el mercado anticuario madrileño (o/l, 85 x 63 cm., fdo.: “Antº. Vivo”).

<sup>89</sup> Este tipo de representaciones simbólicas era frecuente entre los pintores de flores. Un ejemplo sería la pintura del coetáneo de Vivó Miguel Parra, *Guirnalda de flores con una pintura en grisalla y amorcillos pintando* (Museo de Bellas Artes de Valencia) reproducido en *Naturalezas Muertas y Flores en el Museo de Bellas Artes de Valencia*, cat. exp. Valencia, 1997, nº 21.



se mantendrá viva en la segunda mitad del siglo XIX gracias a **Francisco Martínez** (1814 - 1895) y a **José Felipe Parra** (1824 - post. 1864), hijo del pintor, que mantendrán la Escuela de flores en sus pinceles hasta finales de siglo<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Sobre estos pintores, además de las ya citadas obras de Santiago ALADANA y M<sup>a</sup> J. LÓPEZ TERRADA, es interesante la visión crítica de su obra realizada por PÉREZ SÁNCHEZ, *Naturalezas Muertas y flores del Museo de Bellas Artes de Valencia*, cat. exp., Valencia, 1997, p. 91-95 y p. 105-111. En ella hace una interesante división de los maestros por generaciones y el capítulo “La Pintura valenciana de flores”, en *El Arte de la Seda en la Valencia del siglo XVIII*, cat. exp., Valencia, 1997.

## **2. 5. La naturaleza muerta en Cataluña**

En la segunda mitad del siglo se producirán interesantes cambios en la escuela barcelonesa que afectarán, especialmente, a los métodos de formación y repercutirán en el estilo y la producción artística. Nos referimos a la presencia del arte académico con la fundación de instituciones apoyadas por el Rey. En una clara lucha contra el Colegio de pintores y su poder gremial, el pintor Francisco Tramullas intentará crear una Academia de Nobles Artes que por diversos problemas no conseguirá llevar a cabo. Pero su intento no será en balde, pues finalmente se logrará fundar en 1775 la Escuela de Dibujo de la Llotja, creada por la Junta de Comercio y dirigida por el grabador Pedro Pascual Molés<sup>1</sup>. Esta institución será de enorme interés para el desarrollo de la pintura de género en Barcelona y especialmente, por lo que a nosotros nos interesa, en la de flores. Uno de los motivos fundamentales para su creación fue la necesidad de formar diseñadores de motivos florales para los tejidos de las industrias textiles que tenía la industria textil. Al igual que había sucedido en las Academias de San Fernando de Madrid, donde el intento no tuvo éxito, y en la de San Carlos de Valencia la industria, apoyada por la monarquía busco la creación de estas instituciones. Recordemos que en Barcelona existía una importante industria textil que necesitará modernizar sus diseños para competir con las producciones extranjeras. Según parece la enseñanza de la pintura de flores se contempló desde el primer momento para la formación de diseñadores textiles<sup>2</sup>. El funcionamiento muy similar al de la Escuela de en Valencia; creada en 1778 y puesta en funcionamiento efectivo en 1783, y que sin duda sirvió de modelo para la Escuela de la Lonja. Por medio de concursos se concedían premios para ayuda de sus alumnos y cada tres años había una especie de premios generales. A fines de los años ochenta se potenciará la enseñanza del diseño de flores en esta Escuela de Dibujo, lo que supondrá que en 1789 se compren a Benito Espinós una serie de dibujos de flores para su uso en la clase de flores lo que demuestra la dependencia estética de esta escuela respecto a la valenciana<sup>3</sup>. El mismo Espinós realizará, de nuevo, otros cinco dibujos con

---

<sup>1</sup> Jaime CARRERA PUJAL, *La Escuela de Nobles Artes de Barcelona (1775-1901)*, Barcelona, 1957

<sup>2</sup> Por un memorial enviado por Pedro Pascual Molés a la Academia de San Fernando de Madrid. Sabemos que desde febrero de 1775 había establecido, por encargo de la Junta de Comercio de Barcelona a la que asistían unos 330 discípulos: “que los más hacen flores y adornos” (AABASF, Junta Ordinaria 7 de mayo de 1775).

<sup>3</sup> La noticia fue dada por CARRERA PUJAL, *op. cit.*, 1957, p. 18, 21. Dos de estas pinturas se conservan en el Museo de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi. Ver vida de Benito Espinós.

modelos de flores para la enseñanza pero que a la vez, sirvan de modelos para las fábricas<sup>4</sup>. La deuda con la pintura valenciana de flores no se limitará a una dependencia de la Academia de San Carlos sino que existirán otros contactos por parte de la Junta de Comercio de Barcelona con la Fábrica de Alcora y con el Colegio de la Seda. Prueba de ello es la presencia de al menos dos cuadros de José Ferrer, pintor que trabajaba en estas instituciones, en las colecciones de la Academia de San Jordi, adquiridos posiblemente en el s. XVIII y que servirían como modelos para los discípulos de la clase de flores<sup>5</sup>. Su influencia probablemente fue menor entre los estudiantes, pues no se observa su huella en la obra de los discípulos barceloneses.

Entre los alumnos que asistían a esta clase, al menos desde 1784, se encontraba el pintor **Salvador Molet** (1773-1836)<sup>6</sup> que pronto destacará como pintor de flores y conseguirá diversos premios en la Clase de flores desde 1786 hasta 1789, año en que consiguió el premio trienal en esta especialidad<sup>7</sup>. Gracias a este galardón, y a su destacada labor como discípulo de la clase de flores, pidió en 1790 en un memorial, dirigido a la Junta de Comercio en el que exponía sus éxitos y cualidades, una pensión para estudiar durante tres años en la Escuela de Flores y Ornatos de la Academia de San Carlos de Valencia junto a Benito Espinós<sup>8</sup>. A cambio prometía regresar a la Escuela para enseñar lo que hubiese aprendido y enviar puntualmente las obras que realizase. Los años de estudio con el valenciano fueron bastante provechosos y en la Escuela valenciana también obtuvo diversos premios<sup>9</sup>, lo que confirma su calidad como artista. Sin lugar a dudas la intención de la Junta era que se formase en el diseño de flores para ser utilizado en la Industria textil y que a su vuelta lo enseñase en la Escuela de la Llotja. Esto lo confirma el hecho de que en 1794 fuera nombrado subteniente de la

---

(DURÀ, FONTBONÀ, *Catàleg...*, 1999, p. 38. n° Inv. 109 Y 115). Muestra de que se utilizaron durante bastante tiempo son las copias, en el mismo museo, realizadas por Antoni Sort, en 1807 (n° Inv.: 131, 123)

<sup>4</sup> ALCOLEA, *op. cit.*, 1959-60, vol. XIV, p.183.

<sup>5</sup> En la Academia de San Jordi se conservan seis cuadros de flores de José Ferrer de los cuales al menos dos están en la institución desde antes de 1833 como lo demuestra su inventario, los demás entrarían en la institución posteriormente (DURÀ, FONTBONÀ, *op. cit.*, 1999, p. 40-42). Ver José Ferrer.

<sup>6</sup> Salvador Molet, en un memorial de 1790, dice asistir a la clase de flores desde hace seis años (ALCOLEA, *op. cit.*, 1961-62, t. XV, p. 118).

<sup>7</sup> ALCOLEA, *op. cit.*, 1961-62, t. XV, p. 118-120. El premio fue compartido con el completamente desconocido Jaime Rovira (*ídem*, p. 161).

<sup>8</sup> ALCOLEA, *op. cit.*, 1961-62, t. XV, p. 119.

<sup>9</sup> Para la estancia de Molet en Valencia ver S. ALDANA, *Pintores Valencianos de Flores* (1766-1866), Valencia, 1970, p. 186. En su estudio Aldana indica que se conservan dos dibujos de Molet en la Academia de San Carlos (p. 243, n° 216-217). Mª T. LÓPEZ TERRADA, *Tradición y Cambio en la Pintura Valenciana de Flores*, Valencia 2001, p. 236.

Escuela de Dibujo de Barcelona<sup>10</sup>. Nos encontramos ante un magnífico pintor de flores, perfecto representante de la Escuela valenciana<sup>11</sup>. Muestra de su labor como pintor son las obras que se encuentran en el Museo de la Academia de San Jordi. Algunas de ellas fueron enviadas durante su aprendizaje y otras realizadas durante su docencia<sup>12</sup>. Sabemos que el 27 de febrero de 1794 la Escuela de dibujo valoró en 250 libras, 17 sueldos y 6 dineros las diferentes obras de pintura y posiblemente dibujos que había entregado para que sirviesen de modelos en la institución.<sup>13</sup> Entre las pinturas que se encuentran en la Academia de San Jordi deben encontrarse estas obras si bien es difícil determinar de cuáles se trata.

Todas las obras realizadas por Molet demuestran una extraordinaria calidad así como una deuda muy clara con los modelos creados en la Academia de San Carlos. Sin duda los más próximos a su maestro en Valencia son *Flores en un jardín*, *Jarrón y cestillo de flores* y *Jarrón de cristales con flores*. El tipo de iluminación y la manera de componer demuestran una clara deuda con otros modelos de Espinós. Tal vez fuesen estos los enviados a la Escuela antes de 1794. El resto de obras que se conservan demuestran otro tipo de iluminación y especialmente de composición, mucho más simple. Siempre se coloca el florero sobre un podio o mesa, incluso repitiendo modelos: *Jarrón de flores sobre plinto circular*, *Jarrón de flores sobre podio circular*, *Jarrón de flores sobre podio hexagonal*, *Jarrón de flores sobre mesa*, *Vaso con flores sobre una mesa* y *Jarrón de cristal con flores sobre podio hexagonal*<sup>14</sup>.

La presencia de este pintor supone la llegada del interés por la pintura de flores no solo con fines industriales sino, como sucedió en Valencia, con un desarrollo puramente artístico. Durante su docencia se formaron muchos alumnos que pasaron directamente al diseño para la industria textil, motivo por el cual fue llamado. Sin embargo su presencia en la Escuela de Nobles Artes favoreció el desarrollo de la pintura de flores como actividad artística que tendrá su máximo desarrollo durante el s. XIX. Entre los alumnos que se formaron en ella uno de los más interesantes será **Carlos Ardit** (activo en 1799-m.1821). De origen posiblemente barcelonés, se formó en el Escuela de la Junta de Comercio donde consiguió un premio en la clase de flores, bajo

---

<sup>10</sup> Ídem. El 31 de marzo se convocó un concurso para una plaza de subteniente de la Escuela de Dibujo especializado en la pintura de flores y adornos ejecutables en sedas e indianas. Él será el único opositor.

<sup>11</sup> Sobre su vida y obra en la Escuela valenciana de flores ver nota 41.

<sup>12</sup> DURÀ, FONTBONÁ, *op. cit.*, 1999, p. 59-62.

<sup>13</sup> ALCOLEA, *op. cit.*, 1961-62, p. 119, nota 1315.

<sup>14</sup> Esta última parece ser que fue adquirida con posterioridad, en 1833.

las enseñanzas de Molet. En 1803 se le nombró Teniente Director de la Escuela de Dibujo. Tras la guerra, en 1814, se le pensionó para viajar a Suiza y formarse en la manufactura de las indianas. El fruto de sus viajes será la publicación, en 1819, del *Tratado teórico y práctico de la fabricación de pintados e indianas*. Este tratado demuestra su formación orientada hacia el diseño textil. Desconocemos por completo la producción artística de Ardit, incluso si la tuvo. Durante su formación debió de realizar estudios del natural pero parece que su orientación no fue artística sino práctica, dedicada a los diseños textiles<sup>15</sup>.

Dentro de los discípulos de Molet destaca especialmente **Francisco Lacoma y Fontanet** (1778-1849). Este es, sin duda, el primer gran artista catalán que se forma en la Escuela. A pesar de que su obra pertenece al s. XIX y queda fuera de este estudio, no podríamos comprender la maestría y calidad, así como su dedicación a la pintura de flores de flores y frutas, sin una primera formación con Molet<sup>16</sup>. Tal y como sucederá en Valencia en el s. XIX con Miquel Parra, el espíritu creador de Benito Espinós llegará hasta mediados del s. XIX en Barcelona por medio de la vía Molet-Lacoma. Sin embargo recordemos que su posterior formación en París supondrá la introducción en España de la pintura de flores ya puramente romántica. Recordemos como en la capital francesa se formará con Gerard von Spaendonk (1746-1822), desde 1810, gran especialista en la pintura de flores y cuyos modelos traerá a España lo que influirá de una manera clara en la evolución de la pintura de flores<sup>17</sup>.

Pero las enseñanzas de Molet serán también decisivas en otros artistas cuya actividad artística, al igual que sucede con Lacoma, pertenece al siglo XIX. Es el caso

---

<sup>15</sup> Sobre la vida de Ardit ver ALCOLEA, *op. cit.*, 1961-62, vol. XV, p. 16-17. En relación con este pintor debía estar Simón Ardit Quer (doc. 1804-1822), que pensamos debía ser su hijo. Este artista barcelonés estudió en la Escuela de Flores y Ornatos gracias a una pensión de la Real Junta de Comercio de Barcelona. Sabemos que obtuvo un premio en 1810 y se conservan varios dibujos de flores en la Academia de San Carlos de Valencia. Este artista terminó trabajando como grabador. Obra suya es una baraja de naipes de 1822. (López Terrada, *op. cit.*, 2001, p. 187-188).

<sup>16</sup> Ejemplo de esta dependencia es la pintura de Lacoma *Mesa con Flores* del museo de la Academia de San Jordi (nº Inv.: 118) que se inspira intensamente en la obra de Molet *Mesa con cestillo de Flores* del mismo museo (nº Inv.: 144). Sobre Lacoma véase S. ALCOLEA I GIL, "Noticias Bibliográficas sobre los Lacoma", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1951, p. 149-158.

<sup>17</sup> Sabemos que Lacoma trajo consigo a Madrid 6 cuadernos con 12 estampas cada uno grabados por su maestro Spaendonek que compró durante su estancia en París en 1818 (seguramente durante su estancia para la recuperación de las pinturas secuestradas por Napoleón) y que donó a la Academia de San Fernando (AABASF, 15-1/1). Estos cuadernos fueron destinados, como préstamo, a los estudios de dibujo de Fuencarral y de la Merced (AABASF, 15-5/1). Este pintor no era desconocido en España. Así Antonio Ponz, en su visita a la Exposición del Salón de la Academia de Francia señalaba que "también hallé mucho mérito en floreros de un tal Spaendonck" (*Viaje fuera de España*, tomo I, Carta IV, edic. Aguilar, 1947, p. 1712).

de los hermanos Planella i Conxello, **Bonaventura** (1772-1844), **Gabriel** (1777-1850) y **Joaquín** (1788-1875) y el más desconocido **Ramón** (1783-1819)<sup>18</sup>. Los tres primeros serán pintores muy conocidos durante el s. XIX por su maestría en la pintura de flores. Su estilo pertenece ya al clasicismo del s. XIX pero el origen de sus composiciones así como la inspiración de sus obras parte de la influencia del mundo valenciano y de las enseñanzas de Molet. Buena prueba de ello son las pinturas de flores que se conservan en el Museo de la Academia de San Jordi<sup>19</sup>. Quizás lo más significativo sea que en 1816-17 Joaquín sigue copiando los modelos entregados por Espinós en 1789, lo que hace que se mantenga una línea continuista en la enseñanza de la pintura de flores, además de convertir al pintor valenciano en un artista clásico en este género. Muy interesante es la trayectoria de Ramón pues, de todos los hermanos, será el único que se dedique profesionalmente a la pintura de flores. Tras una formación en la Escuela de Dibujo de la Lonja encaminada hacia la pintura de historia, en 1801 orientará su formación hacia la pintura de flores; en cuya clase consigue diversos premios ese mismo año. Sin embargo alternará su formación como pintor de historia y de flores, como atestiguan los diversos éxitos que en ambas materias logrará en los años siguientes. Estos éxitos, e imaginamos que su maestría, fueron recompensados en 1814 con el cargo interino de Ayudante en la Clase de flores durante la ausencia de Carlos Ardit, del que poco pudo disfrutar pues muere muy joven en 1819<sup>20</sup>. Tenemos por lo tanto a un especialista en la pintura de flores del que, desafortunadamente, no poseemos ninguna obra de género<sup>21</sup>. En la Academia de San Jorge de Barcelona se conservan varios cuadros de flores de autor anónimo que posiblemente pertenezcan al pincel de este artista que debió dejar alguna obra representativa de su arte<sup>22</sup>.

La pintura de flores y bodegones en Cataluña durante el siglo XVIII no es todo lo excepcional que nosotros deseáramos pero no hace más que reflejar la pobreza artística que existía en todos los ámbitos artísticos. En lo poco que conocemos

---

<sup>18</sup> Sobre estos artistas ALCOLEA, *op. cit.*, 1961-62, p. 141-144.

<sup>19</sup> De Buenaventura se conserva una *Naturaleza muerta con busto* (nº inv.: 119) que toma la composición del cuadro antes citado de Molet. De Gabriel dos cuadros: *Pintura con flores* (1825, nº inv.: 117) y *Pintura con flores* (1838, nº Inv.: 111). Joaquín está representado *Ramo de Tarongina* (1816, nº inv.: 114), *Flores* (1816, nº Inv.: 122) y *Flores* (1817, nº Inv.: 121).

<sup>20</sup> Sobre la vida de Ramón Planella y Conxello ver ALCOLEA, *op. cit.*, 1960-61, t. XV, p. 143-144.

<sup>21</sup> En la Academia de San Jordi se conserva un retrato atribuido a su mano de Jaume Folch i Costa (o/l, 93 x 67, nº Inv.: 264. DURÀ, FONTBONÀ, *op. cit.*, 1999, p. 68), fechado h. 1815, pudo ser un regalo por su nombramiento de ayudante de la Clase de flores.

<sup>22</sup> Se trata de *Jarrón con flores* (o/l, 118 x 84, nº Inv. 106)), *Ramo de flores* (o/tabla, 50 x 35, nº Inv. 125), *Flores en un jardín enrejado* (o/l, 72 x 58, nº Inv.: 143).

descubrimos una fuerte deuda y dependencia de las escuelas foráneas. En la primera mitad del siglo serán las escuelas napolitanas y valenciana, con Yepes a la cabeza, las que ejerzan una fuerte influencia sobre el género. En la segunda mitad del siglo se mantendrá la influencia valenciana que a finales de siglo exportará a Barcelona la pintura de flores convirtiéndose la Ciudad Condal sucursal artística de lo creado en la Escuela de Flores y Ornatos de la ciudad levantina. Sin embargo es en este siglo cuando se asentarán las bases para el desarrollo de la Escuela catalana del s. XIX, escuela que se convertirá en uno de los focos más originales e importantes de España, incluidos los bodegones y las flores, especialmente en el Modernismo.

### **3. BIOGRAFÍAS**

#### **3. 1. Vida de Juan Pedro Peralta**

A partir de las pocas obras conocidas de este artista podemos destacarle como uno de los más interesantes bodegonistas de la primera mitad del s. XVIII. Los documentos y noticias sobre su vida son escasos si bien podemos hacer un ligero esbozo de un artista que representaría el modelo típico de un pintor madrileño activo durante el reinado de Felipe V.

Desconocemos cual fue la fecha de su nacimiento que debió estar en torno a 1688<sup>1</sup>. El artista nació en Madrid y fue hijo de Francisco Félix de Peralta, natural de Sevilla, y de María Teresa Faustina de Ribera<sup>2</sup>. Su madre era hermana del pintor de cámara Juan Vicente Ribera<sup>3</sup> con el que sabemos que se formó Juan Pedro, y no como pensaba el Conde de la Viñaza que le hacía discípulo de Antonio Acisclo Palomino<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> En 1729 tasaba las pinturas de don José Minguel y afirmaba tener 41 años M., AGULLÓ COBO, *Más Noticias sobre pintores madrileños de los ss. XVI al XVIII*, Madrid, 1981, p. 158. J. MARTÍNEZ, "Juan Pedro Peralta", *Tres siglos de pintura*, cat. exp. en la galería Caylus, Madrid, 1995, p. 166.

<sup>2</sup> AHPM, Prot. 16059, fol. 503-504 vº. AHPM, Prot. 13088, fol. 399-403 vº.

<sup>3</sup> Así lo afirma el artista en un memorial enviado al rey. Este documento fue dado a conocer por SÁNCHEZ CANTÓN, "Los pintores de Cámara de los Reyes de España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1919, tomo XXIII, p. 382-383. El documento se encuentra en el Archivo General de Palacio, Expediente Personal, Caja 807, Exp. 7. Sobre la vida y obra de Juan Vicente Ribera véase, N. GALINDO, "El Pintor madrileño Juan Vicente de Ribera (h. 1668-1736)", *Boletín del Museo del Prado*, XV, 1994, p. 289-94; I. GUTIERREZ PASTOR, "Juan Vicente de Ribera, pintor (Madrid, c. 1668-1736). Aproximación a su vida y obras", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid*, VI, 1994, p. 213-38 y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura Barroca en España (1650-1750)*, Madrid, 1992, p. 406-408.

<sup>4</sup> VIÑAZA, Conde de la, *Adicciones al Diccionario histórico de Ceán Bermúdez*, 4 vol., Madrid, 1889-94, *vid. vocem*.



Sin embargo Peralta debió conocer al pintor cordobés a través de su tío, pues las obras de este demuestran una clara deuda con el pintor cordobés.

En 1706 debía ser ya un artista maduro y gozar de una cierta autonomía artística pues decide contraer matrimonio. No sabemos cuándo se produjo la boda exactamente pero conocemos la carta de dote firmada por el pintor. El artista no tuvo que irse muy lejos para encontrar esposa pues se caso con María de Zaldo, hija de la esposa de su tío y maestro Juan Vicente de Ribera. La mujer era hija de Juan Zaldo y de María Prieto, que tras morir su marido contrajo segundas nupcias con el pintor madrileño. Esta relación no es extraña pues Peralta trabajaría desde temprana edad con su tío y conocería allí a su “prima”. Sabemos que como dote recibieron numerosos cuadros del pintor Juan Vicente Ribera<sup>5</sup>. No es necesario recordar que este tipo de matrimonios no era nada anormal en la época: el maestro evitaba un competidor y el discípulo ganaba un obrador con su clientela.

Una vez desposado, hacia 1708, debió entrar, seguramente de mano de su tío, a trabajar para la Casa Real pues, como indica en un memorial firmado por el artista el 14 de marzo de 1748, había “*servido a V. R. M (que Dios g<sup>e</sup>.) de 40 años a esta parte en todas las obras que han ocurrido de Pintura para el r<sup>l</sup>. Palacio*”<sup>6</sup>. El artista estuvo empleado especialmente en el Palacio del Buen Retiro en donde Juan Vicente Ribera estaba destinado, por lo que suponemos que trabajaría junto a su tío.

El pintor debía ser ya un artista maduro en la primera década del s. XVIII y su prestigio como pintor debía ser notable cuando firmó en 1724, junto a su tío y otros pintores como Jerónimo Antonio Ezquerro, la protesta contra el monopolio de Palomino y Juan García de Miranda sobre el derecho a hacer tasaciones de pintura<sup>7</sup>. El pintor ya había desempeñado esta labor en 1714, antes de que estos pintores acaparasen el monopolio de las tasaciones<sup>8</sup>. No tuvo fortuna el pintor pues, a pesar de que el rey atendió la demanda, Peralta no fue nombrado tasador mientras que sí lo fue su tío. La explicación se debe a que solo se concedió el título a los que en ese momento eran

---

<sup>5</sup> AHPM, Prot. 13088, fol. 399-403 vº, 22 de mayo de 1706. Recibieron como dote 15.108 reales de vellón la mayor parte en bienes. Véase apéndice documental.

<sup>6</sup> AGP, Exp. Personal, Caja 807, Exp. 7.

<sup>7</sup> Documento interesantísimo que nos permite conocer algunos de los pintores que por esos años trabajaban en Madrid. El primero que dio noticia sobre él fue Ceán Bermúdez, II, p. 170-171. Un estudio más completo de el suceso en J. SIMÓN DÍAZ, “Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas, *Archivo Español de Arte*, 1947, p. 121-128.

<sup>8</sup> Tasó las pinturas de Inés Pinto (M. AGULLÓ COBO, *op. cit.*, 1981, p. 158. AGPM, Prot. 12967, fols. 99v-100, 11 de octubre de 1714).

pintores del rey. A pesar de ello logrará el nombramiento unos años después, ya que, tras la muerte de Palomino en 1726, la plaza de tasador quedó vacante. Ésta fue solicitada, junto a Peralta, por Juan Bautista Simó (discípulo de Palomino) y Toribio Álvarez (protegido por su amigo Ezquerro). Posiblemente el apoyo de su tío y los primeros servicios realizados para los reyes hizo que el 10 de marzo de 1728 se le concediese la plaza de Palomino<sup>9</sup>. A partir de este momento el pintor pudo gozar de los beneficios que suponía el ser tasador oficial. Al año siguiente ya ejercía como tal gracias al permiso real<sup>10</sup>. Sobre su labor como tasador tenemos noticias en los años 1744 y 1745<sup>11</sup>.

A pesar de estas disputas con Jerónimo Ezquerro, sabemos que ambos pintores trabajaron juntos en labores decorativas para el duque de Arcos antes de 1729<sup>12</sup>.

Debemos considerar a Peralta como un pintor para todo, especialmente ligado a una labor decorativa. Así, la primera obra de este pintor de la que tenemos noticia es la realización de unos decorados para una obra de teatro que tuvo lugar en el Palacio de San Lorenzo, en el Monasterio de El Escorial. La obra fue encargada por el rey Luis I por lo que debemos fechar las pinturas en la primera mitad del año 1724<sup>13</sup>.

Del mismo modo, por encargo del infante D. Carlos de Borbón (futuro Carlos III), “*executó un teatro pintado todo de su mano*” en el viejo Alcázar de Madrid con motivo del cumpleaños de Isabel de Farnesio y la boda del Príncipe del Brasil, el futuro José I de Portugal, con la Infanta María Ana Victoria de Borbón que se celebró en Badajoz en 1729<sup>14</sup>, por lo que debemos pensar que lo hizo en ese mismo año.

Según asegura el mismo pintor, acompañó a los reyes en su viaje a Sevilla y permaneció con ellos durante su estancia en la ciudad entre 1729 y 1733. Este periodo fue, sin duda, un momento fundamental para la carrera del artista pues, como sabemos, el artista decidió realizar dos pequeños cuadros con escenas de la historia del Quijote

---

<sup>9</sup> *Ídem*, p. 127-128. También citado en A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Algunos pintores “rezagados” en el Madrid de Felipe V”, *Archivo Español de Arte*, nº 231, 1985, p. 216.

<sup>10</sup> Tasa las pinturas a la muerte de José Minguel (ver nota 1).

<sup>11</sup> En 1744 tasa los bienes de D. Hilario Pasquier, Sastre de Cámara de Fernando VI y en 1745 los bienes de Cristóbal Sánchez (AGULLÓ COBO, *Documentos para la Historia de la Pintura Española*, Museo del Prado, Madrid, 1994, p. 97).

<sup>12</sup> M<sup>a</sup> Cruz DE CARLOS VARONA, “Sobre el supuesto boceto de las Meninas y algunos otros Velázquez que poseyó el Duque de Arcos (1729)”, *Actas del I Congreso Internacional. Pintura española siglo XVIII*, Madrid, 1998, p. 351-368. La noticia tomada de A. ATERIDO et alii, *op. cit.*, 2005, p. 316.

<sup>13</sup> Recordemos que este desafortunado rey solo estuvo en el trono entre el 10 de enero y el 31 de agosto de 1724.

<sup>14</sup> AGP, Exp. Personal, Caja 807, Exp. 7.

que regaló a los reyes<sup>15</sup>. Felipe V, como muestra de agradecimiento y ante el mérito de estas obras, decidió nombrarle su Pintor de Cámara con un sueldo de 24.000 reales de vellón. El nombramiento se hizo por real decreto el 28 de julio de 1731 si bien el artista no juró su cargo hasta el 12 de diciembre de 1734, tras la vuelta de la corte a Madrid<sup>16</sup>. Una de sus primeras funciones como Pintor de Cámara fue reconocer las pinturas dañadas en el incendio del Alcázar de Madrid<sup>17</sup>.

Su buena labor como pintor decorador supuso que se le encargasen diversas obras durante la estancia en Sevilla, todas ellas destinadas a la habilitación de los Reales Alcázares para la estancia de los reyes en ellos. Así, pintó una decoración al temple en el gabinete que se dispuso para el alojamiento de la reina, y en la fachada de este que llamaban de “La Varanda“, realizó una decoración al fresco<sup>18</sup>. De igual manera, su buen hacer como diseñador escenográfico le supuso el encargo de una serie de decorados para una comedia que se representó en un teatro que se construyó en los Reales Alcázares.

A la vuelta a Madrid, y tras jurar su cargo como Pintor de Cámara, prosiguió su labor al servicio de los reyes. Sabemos que no abandonó su interés por la temática del Quijote ya que en Aranjuez pintó dos cuadros al temple con historias relativas al personaje de Cervantes. En relación con estas pinturas debemos señalar la posible colaboración en la realización de algunos cartones para la Fábrica de Santa Bárbara. Sabemos que tras la muerte de Andrea Procaccini en 1734, la dirección artística de la manufactura quedó vacante. Sin embargo lo más importante es que se paró la producción de cartones para la Serie de tapices de la Historia de D. Quijote iniciada en los años de la estancia de Corte en Sevilla. Se quedó encargado de pintar los cartones Domingo María Sani que debido a sus labores como Aposentador del palacio de La Granja de San Ildefonso no podía llevar a cabo por lo que solicitó ayuda. Para ello recomendó al Marqués de Scotti que continuase la labor Pedro Peralta que había

---

<sup>15</sup> Teresa LAVALLE (*Isabel de Farnesio*, 1994, p. 190), atribuye algunas obras que se conservan en el Patrimonio Nacional a este pintor.

<sup>16</sup> Juró el cargo ante el Sumiller de Corps, el duque de Frías (AGP, Exp. Personal, Caja 807, Exp. 7).

<sup>17</sup> Por orden del 28 de diciembre de 1734 se le encarga esta labor junto a Jean Ranc, Alonso Miguel de Tobar, Pedro de Calabria, Juan García de Miranda y Francisco Ortega (A. ATERIDO et alii, *op. cit.*, 2004, p. 61).

<sup>18</sup> AGP, Exp. Personal, Caja 807, Exp. 7.

demostrado su conocimiento y habilidad en el tema. Sin embargo no se accede a su petición y se le exigirá que continuase con los cartones<sup>19</sup>.

Una vez en Madrid, su trabajo estuvo centrado en las obras pictóricas que se hicieron para el Real Sitio del Buen Retiro. Recordemos que era aquí donde trabajaba su tío<sup>20</sup>, al que Peralta ayudó desde el principio de su carrera. Tras la muerte de Juan Vicente de Ribera en 1736, Peralta se quedó encargado “*de todo, lo que sea ofrezido*” en ese Real Sitio. La muerte de su suegro y maestro también supuso que Peralta heredase “*todos los trastos de obrador que hay en el obrador Alto*”<sup>21</sup>.

Como pintor del Buen Retiro parece que se le encargó pintar el camarín de la Virgen de Atocha<sup>22</sup>. Recordemos que Juan Vicente Ribera fue, casi con seguridad discípulo de Francisco Ricci con el que aprendió la técnica del fresco. Así mismo, sabemos que el propio Ribera llevó a cabo decoraciones de este tipo en la capilla de las Sagradas Formas en la iglesia de la Compañía en Alcalá de Henares y en que en 1703 pintaba la Casa Profesa de los Jesuitas de Madrid<sup>23</sup>. Debemos considerar por tanto que el tipo de decoración al fresco realizada por Peralta estaría dentro de la tradición de Ricci y Claudio Coello.

En relación con este tipo de pintura de temas religiosos se encontraría el cuadro de *Santa Rosalía* que se conservaba en la colección de D. Francisco Vives y que seguirá los modelos de su tío y maestro o los de Palomino<sup>24</sup>.

En el Buen Retiro llevó a cabo la decoración de los monumentos funerarios efímeros. Así, como el mismo artista indica en 1746, realizó en el Coliseo del Buen Retiro, bajo la dirección de Giacomo Bonavía, “*todos los principales lienzos de cortinas para todo lo qual ha hecho dibujos y en ellos ha merecido ser del agrado de sus*

---

<sup>19</sup> Para llevar a buen fin las obras se le permitió que le ayudase José Orgaz (MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1996, p. 94).

<sup>20</sup> Sabemos que Juan Vicente Ribera colaboraba desde los años ochenta con Francisco Ricci, al que ayudaba en las decoraciones de las fiestas y teatros que había en el Buen Retiro hasta que falleció, momento en el que pasó a colaborar con Isidoro Arredondo (GALINDO, *op. cit.*, 1994, p. 29-30).

<sup>21</sup> AHPM. Prot. 13550, fol157 vº. El testamento fue realizado por Juan Vicente Ribera y María Prieto el 22 de Abril de 1713. Se nombraba por heredera universal a María de Zaldua única hija del matrimonio.

<sup>22</sup> Desafortunadamente, la antigua basílica fue derribada en 1890 y levantado en su lugar un nuevo templo. Con ello se destruyó este camarín con las pinturas de Peralta.

<sup>23</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1996, p. 407-408. También se le atribuyen las pinturas de la Capilla de la Inmaculada en la iglesia Parroquial de Navalcarnero en Madrid (GALINDO, *op. cit.*, 1994, p. 43 y ss.).

<sup>24</sup> Conde de la VIÑAZA, *Adicciones al Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, tomo III, p. 233. Según parece era un cuadro de gran tamaño que representaba “a Santa Rosalía, según el natural, rodeada de ángeles y en actitud de meditar, después de haber leído en un libro”, y estaba firmado “De el Rey N. S. Pintor Juan Pedro de Peralta, lo hacía en Madrid año de 1741”.

Mags.”<sup>25</sup>. Sin duda se trataba del túmulo realizado en honor a Felipe V muerto ese mismo año. Al parecer, la desaparición del monarca planteó serios problemas al artista pues el nuevo rey Fernando VI se planteó la posibilidad de despedirle e incluso se le llegó a suspender el sueldo, situación en la que se encontraba en enero de 1747. A pesar de ello, la buena labor desempeñada durante sus más de cuarenta años de servicio, le valió como aval. A lo que se unió al apoyo del Contador General de Real Cámara que abogó en su favor. Gracias a ello pudo mantener su puesto de trabajo. En este seguía en 1748, año en el que presenta una queja contra otros pintores que llevaban a cabo unas decoraciones en el Cuarto Nuevo de Su Majestad en el Buen Retiro. Estas obras habían comenzado en 1747. Parece que Giacomo Bonavía había solicitado ayuda para la realización de estas pinturas y Peralta solicitó su adjudicación al Marqués de Villarias pero no se tuvo en cuenta su petición. Estas decoraciones parece que afectaban también al Salón de Reinos como indica el artista<sup>26</sup>. En el memorial acusaba a los pintores de no haber adelantado en la composición de las pinturas y se ofrecía de nuevo para llevarlas a cabo. Se le contestará pidiéndole “que explique lo que piensa y que es lo que se ha hecho y lo quiere hacer”. No sabemos como terminaría el problema, pero en una nota entre los documentos se indica “que ninguno de los Gefes de los Sitios R<sup>s</sup> permite que Pintor alguno retoque los lienzos y láminas de los quadros sin expresa licencia del Rey”.

Solucionado el problema, ese mismo año de 1747, el artista decide solicitar la plaza de Pintor de Obras y Bosques que desde la muerte del pintor Pedro de Calabria<sup>27</sup>, en 1738, estaba vacante pese a que artistas como Andrés de la Calleja y Francisco de Ortega la solicitaron nada más quedar vacante. Finalmente parece que no llegó a resolverse a pesar de que Peralta contó con el favor del Ignacio Hernández de la Villa, Consejero y Secretario de Felipe V y Veedor y Contador del Sitio y Casa Real de Buen Retiro, e llegó a proponer su renuncia al sueldo de la plaza y cobrar solo por los servicios prestados<sup>28</sup>. Sabemos que en 1749 seguía trabajando en el Buen Retiro<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> AGP, Exp. Personal, Caja 807, Exp. 7.

<sup>26</sup> Ídem.

<sup>27</sup> Artista muy poco conocido del que se conservan algunos datos documentales. Sobre su obra véase PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1996, p. 406 y nota 9 con bibliografía al respecto.

<sup>28</sup> AGP., Secc. Felipe V., leg. 1353. Según Sánchez Cantón el documento terminaba con un informe del Marqués de la Solana en que para explicar la negativa a ocupar la plaza aduce que “esta Plaza de Pintor de Obras y Bosques se creó para los pintores holandeses e italianos que dejando sus casas y su patria, venían a servir al rey de España”. Informe que actualmente no se conserva. Esto nos hace suponer que Pedro de Calabria como bien indica su apellido vendría de esta zona del sur de Italia (Pérez Sánchez ya señaló su deuda con Andrea Vaccaro (PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1996, p. 406).

Poco más es lo que sabemos de la vida de este pintor salvo que en 1754 realizaba su testamento<sup>30</sup>. Gracias a él sabemos que seguía trabajando como pintor de Cámara del rey. De igual modo sabemos que tuvo al menos cuatro hijos<sup>31</sup>: María Gertrudis, la cual aún era doncella cuando se realiza el testamento<sup>32</sup>, Antonio, José y Juan de Dios Peralta, este último presbítero<sup>33</sup>. A estos dos últimos los nombraba albaceas de sus bienes junto a fray Thomas de Peralta, hermano del artista<sup>34</sup>, que era presbítero y procurador en el colegio de Santo Tomás de Madrid de la orden de Santo Domingo<sup>35</sup>. El artista mandó que se le enterrase en la parroquia de San Sebastián de Madrid. Su muerte debió producirse en 1756 pues en este año se da la noticia de su muerte por parte de uno de sus hijos<sup>36</sup>. En este documento se señala que se iba a hacer una tasación de los bienes de Juan Pedro Peralta si bien no he logrado encontrar el documento. La familia habitaba en la calle de las Huertas<sup>37</sup>. Sin duda la casa era la que pertenecía a Juan Vicente de Ribera y que la familia Peralta heredo<sup>38</sup>.

---

<sup>29</sup> J. URREA FERNÁNDEZ, "Introducción a la pintura rococó en España", *Cátedra Feijoo*, Oviedo, 1981, p. 329.

<sup>30</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Prot. Prot. 16 059, fol. 503-504vº. Fechado el 16 de octubre de 1754.

<sup>31</sup> En el memorial, ya citado, del Archivo General de Palacio, señalaba la existencia de estos cuatro hijos. Sin embargo parece que el pintor tuvo dos hijas más nacidas antes de 1713: María Gabriela y María Teresa a las que Juan Vicente Ribera incluye en su testamento como hijas de Pedro de Peralta (AHPM, Prot. 13550, 22 de abril de 1713, fol. 157vº y 158. María Teresa debió morir antes de 1727 pues no aparece citada en el Poder para testar de Juan Pedro de Peralta y María de Zaldo. María Gabriela murió entre 1727 y 1754 como indica el testamento de María de Zaldo (AHPM, prot. 16059, fol. 499-502, 16 de octubre de 1754, fol. 501vº). Los hijos varones habían nacido antes de 1727 (AHPM, Prot. 14630, fol. 265-266vº).

<sup>32</sup> Nacida después de 1727, año en que el matrimonio otorgó un poder para testar y en el que esta hija no aparece. En el testamento de María de Zaldo se explica como nació después (AHPM, prot. 16059, fol. 499-502, 16 de octubre de 1754, fol. 501vº).

<sup>33</sup> El 27 de julio hacía una declaración de pobre por la cual sabemos que pertenecía a la Beata Congregación de San Pedro de Presbíteros Naturales de Madrid (AHPM, Prot. 16063, fol. 607-607vº).

<sup>34</sup> Junto a ellos también aparecen Diego de Segovia y Diego Fernández.

<sup>35</sup> En el mismo protocolo se conservan algunos poderes otorgados a este fray Tomás de Peralta (AHPM., Prot. 16056, fol. 203 y 203 vº).

<sup>36</sup> AHPM, Prot. 16061, Prot. 215-216, 30 de abril de 1756. Se trata de un Poder que Joseph de Peralta otorga a su hermano Juan de Dios y a su tío el padre fray Tomás.

<sup>37</sup> AGULLÓ COBO, *op. cit.*, 1994, p. 97.

<sup>38</sup> Por un documento sabemos que la casa lindaba por la parte de arriba con las casas de la capellanía fundada por Juan Vallejo, por debajo con las casas de D. Francisco Martínez Vallejo y por detrás con las casas de Dª Agustina Udalba Ramírez (AHPM, Prot. 16063, fol. 452-454vº, 21 de abril de 1758). En este documento Juan De Dios de Peralta donó la parte de casa que le había tocado en su hijuela a su hermano José. Por este documento sabemos que se hizo la cuenta y partición de bienes ante José Güell y Serra, del Consejo de S. M. y Alcalde en la Real Casa y Corte y ante Matías Culebras y Acebo, escribano de la provincia. El documento parece ser que se hizo el 23 de diciembre de 1757 si bien no se encuentra entre los protocolos de este escribano que se conservan en el Archivo de protocolos de Madrid.



### **3. 2. Vida de Giacomo Nani**

El pintor napolitano Giacomo Nani nace en Porto Ercole el 5 de Febrero de 1798 tal y como publicó, afortunadamente, el historiador napolitano Ulises Prota-Giurleo<sup>1</sup>. Su nombre completo fue Giacomo Francesco Giuseppe, hijo de Francesco Nani, nativo de Alejandría de la Paglia y de Caterina Mangusi, originaria de Civitavecchia.

Poco o casi nada se sabe de su infancia. Según un documento encontrado en el Archivo Diocesano de Nápoles que supone el proceso matrimonial para la boda de Giacomo Nani con Anna di Tonno en 1723<sup>2</sup>, el artista quedó huérfano de padre bastante joven, pues su madre contrajo matrimonio con Giuseppe Antonio Arcieri, natural de Porto D'Ercole, el cual debía conocer a la familia desde hacía bastantes años pues declara conocer a Giacomo desde que nació<sup>3</sup>. Este decide adoptar al niño y junto con su nueva esposa y su hijastro se traslada a Nápoles. Desconocemos el motivo de este traslado de residencia pero lo más seguro es que lo hiciese para conseguir mejor fortuna. Esta marcha debió producirse en 1702 pues según declara la madre, Giacomo contaba cuatro años en el momento en que llegaron a la ciudad partenopea<sup>4</sup>. Esta noticia no coincide con la aportada por Prota-Giurleo en la que, según documento de 1739 en el que aparece Giacomo Nani como testigo se declaraba domiciliado en Nápoles desde hacía cerca de 28 años<sup>5</sup>. Esto supondría que el artista llegó a Nápoles con alrededor de trece años. Si tenemos en cuenta la inexactitud de fechas que se producía antiguamente es preferible hacer caso de la información dada por sus padres que por la del propio artista más que nada porque él era bastante pequeño para acordarse.

Nada más se sabe de su infancia ni de su formación por los documentos. Según De Dominicci se formó con el discípulo de Belvedere, Gasparo López, llamado *Gasparino* (Nápoles? - Florencia 1732-40)<sup>6</sup>. Por sus afinidades estilísticas no debemos poner en duda este tutelaje, teniendo en cuenta además, como *Gasparino* trabajó en Nápoles al menos hasta los años 20 pues en 1717 estaba inscrito en la Corporación de

---

<sup>1</sup> U. PROTA-GIURLEO, *Pittori Napoletani del seicento*, Nápoles, 1953, p. 58.

<sup>2</sup> Archivio Storico Diocesano di Napoli, 1723, n° 2174.

<sup>3</sup> Ídem.

<sup>4</sup> Ídem. La madre declara que “in età di anni quattro fu portato (Giacomo) da me e suo Padrignio in questa città de Napoli da dove mai più si è partito”.

<sup>5</sup> PROTA-GIURLEO, *op. cit.*, 1953, p. 57.

<sup>6</sup> B. DE DOMINICCI, *Vite de Pittori, Scultori ed architetti Napoletani*, 1742, Napoli (reimpresión de 1979).



pintores napolitanos<sup>7</sup>. Sin embargo, pronto partió de Nápoles posiblemente con destino a Roma, instalándose en Florencia en 1727, tras haber residido en Venecia, el Norte de Italia y Polonia<sup>8</sup>. Sin duda, Giacomo debió formarse en su taller a una edad temprana antes de la marcha del maestro a las cortes europeas.

La siguiente noticia documentada de su vida es la ya mencionada boda con Anna de Tonno, que tiene lugar en la Parroquia de Santa Anna di Palazzo, iglesia del Barrio de los Españoles, el 17 de Marzo de 1723, con la presencia de Matteo Barabirt, R. D. Gregorio Carlacio de Ignatio Oliviero, como padrinos<sup>9</sup>.

Era esta Anna de Tonno hija de Giuseppe Anton di Tonno y de Gracia de Sio, y había nacido en Nápoles hacía 20 años, el 12 de septiembre de 1703 y fue bautizada en la misma parroquia donde ahora contraía matrimonio<sup>10</sup>.

En el proceso matrimonial ya comentado vemos como son los padres de ella y la madre de Giacomo, así como su padrastro, los que dan testimonio de su libertad para contraer matrimonio. Es en este documento cuando Giacomo declara *essere pittore*<sup>11</sup>, por lo que suponemos que con 25 años su formación estaba completada y se dedicaba profesionalmente a la pintura profesión que le permitía poder casarse.

El matrimonio debió habitar en el mismo barrio pues tres años después de su matrimonio, 8 de diciembre de 1726, nacía su primer hijo y era bautizado, al día siguiente, en la misma parroquia de Santa Anna de Palazzo. Su primogénito no era otro que Mariano Salvatore Matteo Dominico Nani<sup>12</sup>, que como su padre se dedicará a la pintura de género. Figura de especial significación para España por la labor realizada aquí durante gran parte de su vida.

El 1 de Noviembre de 1728 nace Rosa Fortunata Santa, que será bautizada el día tres del mismo mes también en Santa Ana<sup>13</sup>. Esta Rosa posiblemente será aquella que vendrá como moza de retrete con la reina Amalia de Sajonia<sup>14</sup>. En estos años Giacomo debía ser un pintor ya reconocido. Muestra de ello serán las buenas relaciones con la nobleza que le servirán de ayuda para su carrera artística. Así, el padrino de esta niña

---

<sup>7</sup> *La natura morta a palazzo e in villa*, cat. exp. 1989, Florencia, p. 184.

<sup>8</sup> *Ídem*, p. 184.

<sup>9</sup> Archivio Parrocchiale de Santa Anna di Palazzo, Libro di Matrimonii n° 14, año 1723, fol. 38.

<sup>10</sup> Archivio Parrocchiale de Santa Anna di Palazzo, Libro di Battesimo XVIII, 1700-13, fol. 79, 13-IX-1703.

<sup>11</sup> Archivio Storico Diocesano di Napoli, 1723, Procesos matrimoniales n° 2174.

<sup>12</sup> Archivio Parrocchiale de Santa Anna di Palazzo, Libro di Battesimo XX (1726-1734), fol. 21.

<sup>13</sup> *Ídem*, fol. 62 v°.

<sup>14</sup> M<sup>a</sup> T. OLIVEROS DE CASTRO, *María Amalia de Sajonia*, 1953, p. 100.

será el Príncipe de Bisignano, Luigi Sanseverino, que designa a Francesco Perrone para que lo haga en su nombre. Sin lugar a dudas este noble debía ser alguna especie de protector del artista. Desde este momento veremos como Giacomo inicia una constante relación con personajes de la clase alta que sin lugar a dudas le ayudaron para conseguir ser Pintor de Rey.

Su tercer hijo nace dos años después, Pasquala Rosa Agata Petronila Casandra Teresa, el 19 de septiembre de 1730, y de nuevo es bautizada en la misma parroquia el 24 del mismo mes. De nuevo el padrino será un hombre ilustre, el Generale di Bataglia e Coronello di Artigleria, Marqués D. Pietro Voisin<sup>15</sup>.

Una nueva hija es bautizada el 13 de octubre de 1733, Vicenza Francesca Giovanna Michele, siempre en la misma parroquia<sup>16</sup>.

La fecundidad del matrimonio nos hace pensar en una posible bonanza económica. Así, en 1736 tiene otra hija, Lucrezia<sup>17</sup>. Dos años después nace Caterina Antonia<sup>18</sup>. Y en 1741, Giuseppe<sup>19</sup>. Por la partida de bautismo de este último hijo sabemos como la familia habitaba en la *Gallita*, si bien no sabemos donde.

Finalmente, el 23 de septiembre de 1743 nace el último de los hijos de Giacomo, Odoardo. En su partida de nacimiento se señala donde vivía en ese momento la familia: “*habita nella Scesa del Rosariello*”<sup>20</sup>, que posiblemente se trate del Vico Rosario di Palazzo, calle del barrio de los españoles en Nápoles. Calle también vecina a la parroquia de Santa Ana di Palazzo.

Es prácticamente desconocida la actividad de Giacomo durante estos años. Gracias a los inventarios publicados por Labrot descubrimos como en 1723, a la muerte de Giovanna Battista d’Aragona Pignatelli, Duquesa de Terranova y Monteleone, esta

---

<sup>15</sup> Archivio Parrocchiale de Santa Anna di Palazzo, Libro di Battesimo XX (1726-1734), fol. 105 vº.

<sup>16</sup> Ídem., fol. 185. Había nacido el 6 de octubre, asistiendo como padrinos D. Dionisio La Vista y Dª. Rosa Canonniere

<sup>17</sup> Archivio Parrocchiale de Santa Anna di Palazzo, Libro di Battesimo XXI (1735-1743), fol. 29. Nace el 20 de marzo de 1736 y es bautizada el mismo día. Es posible que naciese con peligro de muerte por la rapidez con la que se la bautiza.

<sup>18</sup> Ídem., fol. 84 vº. Nace el 27 de Agosto de 1738, y es bautizada el primero de septiembre en la misma parroquia que sus hermanos. De nuevo encontramos a un ilustre como padrino, D. Antonio Sebastiano.

<sup>19</sup> Ídem., fol. 148 vº. Su nombre completo era Giuseppe Nicola Genaro Giacchino y nace el 7 de Abril de 1741. Es bautizado el 8 del mismo mes en la susodicha parroquia.

<sup>20</sup> Ídem., fol. 237. Bautizado el 25 de septiembre con el nombre de Odoardo Genaro Nicola Gaetano Pietro. Su padrino fue Fra Odoardo Teti de la orden de los Mínimos representándole en su nombre D. Antonio Cervellino

poseía 6 cuadros del artista<sup>21</sup>. Gran coleccionista de pintura, esta señora centró sus esfuerzos especialmente en la pintura napolitana contemporánea, en especial apoyando a la nueva generación de *generistas* como Gasparo López, Baldasare De Caro y Domenico Brandi. Todos ellos con fuertes relaciones artísticas entre ellos. La posesión de estos cuadros afianza la idea de que el artista era ya conocido antes de su matrimonio y como desde muy joven se especializó en la pintura de flores que le concederá gran fama.

Dos años más tarde, en 1725, encontramos entre los bienes del difunto Francesco Gambacorta, duque de Limatola, cuatro cuadros de flores de mano de Giacomo<sup>22</sup>.

Años después se hayan, entre los bienes del pintor Paolo de Matteis (1662-1728), doce cuadros de flores del artista<sup>23</sup>. Es interesante esta relación con Paolo de Matteis. Recordemos como en la colección de Giovanna Battista d'Aragona Pignatelli, se encontraban gran cantidad de obras de este pintor, al que parece ser que ayudó en su carrera artística y que contribuyó de gran manera al éxito de su carrera. Esto nos ayudaría a confirmar como Giacomo Nani comenzó su labor artística dentro del círculo de De Matteis y Gasparo López con los que trabaja y, posiblemente, le ayudasen a conseguir encargos. Más significativo aún es descubrir que entre estas obras hay una serie de seis pinturas en las que se representan unos putti con flores realizadas por Nani. El mismo De Matteis colaboraba con el hoy poco conocido pintor de animales Doménico Brandi que en sus cuadros el paisaje guarda una estrechísima relación con los

---

<sup>21</sup> G. LABROT, *Italian Inventories I. Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, Munich, 1992, p. 309-328. (p. 315, "f. 68 vº). "*Altri duoi quadri di palmi cinque lungo, e palmi Quattro largo l'uno, frutti, e fiori, mano di Giacomo Nani loro cornice liscie Negro et oro. Altri duoi di palmi quattro lungo, e palmi quattro largo l'uno, mano di Giacomo Nani, fruti, e fiori loro cornice liscie negre et oro.*

*Altri duoi quadri di palmi cinque lungo, e palmi due e mezzo largo fruti, e fiori della sudetta mano di Nani loro cornice di pero negro, et oro."*

<sup>22</sup> R. RUOTOLO, "Brevi note sul collezionismo aristocratico napoletano fra Sei e Setecento", *Storia dell'arte*, (35), 1979, p. 29-38. nº91 "Quattro quadretti sopra....Fiori, mano di Giacomo Nani. D. 6".

<sup>23</sup> *Ídem*, p. 349-365, p. 355, "f. 6; Sette quadri di fiori di palmi 1 ½ l'uno mano di Giacomo Nani; Trè quadri di fiori, con cornice negra, e stragallo d'oro di palmi uno, e mezzo mano di Giacomo Nani; Un quadro di fiori con cornice negra, e stragallo bianco di palmi 1 ½ mano di Giacomo Nani"; p. 356, "Un quadro di fiori, con cornice bianca; di palmi 1 ½ di Giacomo Nani; f. 7 vº, Sei quadri di fiori, di palmi 3, mano di Giacomo Nani; Sei quadri, con putti, e fiori, di palmi 3 putti della Buona Anima (Paolo de Matteis) fiori di Nani"; p. 357, "f. 8vº, Due quadri di fruti con cornice bianca, di palmi 2 ½ l'uno mano di Giacomo Nani"; p. 358, "f. 9, Due quadri di fiori, di palmi 4 l'uno mano di Giacomo Nani".

Estos cuadros serán vendidos dos años después por Aniello de Mattheis, junto con otros de Gasparo López, Baldasare de Caro por una cantidad total de 60 Ducados (p. 364)

que aparecen en los bodegones de Giacomo Nani<sup>24</sup>. Este trabajo conjunto es un claro indicio de cómo la posición artística del pintor se encontraba ya asentada en el ámbito pictórico napolitano tan rico en ese momento.

Si retornamos de nuevo a las noticias que De Dominicci nos da sobre este pintor nos dice como “*ha avuto l'onore di servire di sua pitture l'appartamento Reale dei Re nostro signore, ed in atto lo serve, dipingendo per lui varie cacciagioni, ed altre galanterie, che son di piacimento della Maestà Sua*”<sup>25</sup>. Ateniéndonos a esta información llegamos a la conclusión de que el rey es Carlos VII de Nápoles, monarca del reino desde 1734. Será por lo tanto a fines de los años treinta o inicio de los cuarenta cuando Giacomo comienza a trabajar para él. Prueba de este trabajo son las numerosas obras que se conservan tanto en el Palacio Real de Nápoles como en la *Reggia* de Caserta. Será también en estos años cuando realice una de las series más interesantes de naturalezas muertas. Me estoy refiriendo a la que se conserva en el palacio de Riofrío compuesta de 24 pinturas y que sin lugar a dudas fue encargada por Don Carlos para ser enviadas a su madre Isabel de Farnesio como regalo y que como demuestran los inventarios estaban ya en 1746 en el Palacio de La Granja (Segovia)<sup>26</sup>.

Esta labor como pintor de naturalezas muertas al servicio del rey pudo ser la causa de que el monarca pensase en él para realizar la tarea de decorador de porcelana en la Fábrica de Capodimonte fundada en 1740. Lo más probable es que entrase a trabajar entre 1742-43. Pues en este último año ya estaba fabricada la casa para los operarios de la Fábrica. Lo cierto es que ya trabajaba para el rey antes de entrar como pintor de porcelana pues la edición del libro de De Dominicci es de 1742 por lo que con anterioridad a esta fecha ya realizaba pinturas para el monarca. Si recordamos también que su último hijo nace en 1743 el artista habitaba todavía en el Barrio de los Españoles. Su buena labor como pintor de género, así como un conocimiento de la pintura en miniatura le sirvieron para entrar como pintor decorador de la manufactura al menos a partir de 1744-45.

---

<sup>24</sup> Las noticias conocidas sobre este pintor no son muchas más de las aportadas por PROTA- GIURLEO, *op. cit.*, 1953, p. 42-50. En los inventarios publicados es interesante resaltar la enorme cantidad de obras realizadas por este pintor, tanto en solitario como en colaboración con Paolo de Matteis (LABROT, *op. cit.*).

<sup>25</sup> DE DOMINICCI, *op. cit.*, 1742, t. III, p. 577.

<sup>26</sup> Esta noticia fue publicada por primera vez por J. CAVESTANY, *Floreros y Bodegones en la pintura española*, catálogo de la exposición, Sociedad de Amigos del arte (1936), publicado en 1940, p. 145. Jesús URREA FERNÁNDEZ en *La pintura italiana del s. XVIII en España*, Madrid, 1977, p. 343-351, lám. CXVII-CXX.

Poco se sabe de su labor como decorador de estas porcelanas, seguramente a su mano se debe la decoración de las vajillas con motivos de naturalezas muertas. En 1754 el Intendente de la Fábrica Giacomo Boschi se refería a Giacomo Nani como trabajador de la Fábrica donde realizaba una labor de pintor de *animali e cose naturali*<sup>27</sup>. Así también se le denomina en un documento de 1769<sup>28</sup>.

Su muerte se produce uno año después, el 2 de febrero de 1755. Es enterrado en la iglesia de Santa María de las Gracias de Capodimonte<sup>29</sup>. El pintor debía vivir en ese momento en las casas del Palacio, contribuyendo con su labor de pintor miniaturista en la Fábrica de Porcelana pues ese mismo año según el Estado de las Ánimas realizado por el párroco de la iglesia en ellas vivía Anna de Fondis, viuda del muerto Giacomo Nani que fue pintor del Rey. Junto a ella vivían sus hijas Vinzenza, Lucrecia, Caterina y Felice<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> MINIERI RICCIO, 1878, IIIb, p. 21; *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799.*, Nápoles 1980, p. 121.

<sup>28</sup> AHN, FC, MH, L. 6709, fol. 192 vº; en este documento se le cita como "Pintor Naturalista de la Real Fábrica de Porcelana de Nápoles".

<sup>29</sup> Archivio Parrocchiale di Santa María delle Grazzie di Capodimonte, Libro di Morti III, 4 de junio de 1652- 31 de junio de 1799, f. 208 vº.

<sup>30</sup> Ídem, *Stato delle anime delle anno 1755*. Dom. de Bonis, Anno suae Pareciae XXIII, f. 3 vº.

### **3. 3. Vida de Félix Lorente**

Nace este pintor en Valencia, en la parroquia de San Juan del Mercado el 8 de octubre de 1712, hijo de Juan Lorente y Juana Banadocha<sup>1</sup>. No sabemos a que se dedicaba su familia pero parece se que desde joven siente inclinación por la pintura y se formará con Evaristo Muñoz, sin lugar a dudas uno de los artistas más reputados de esa época en Valencia<sup>2</sup>. Con este artista aprende sobre todo la pintura religiosa a la que dedicará gran parte de sus esfuerzos artísticos<sup>3</sup>, aunque sabemos como también realizó cuadros de historia<sup>4</sup>. A pesar de todas estas noticias no ha llegado hasta nosotros ninguna obra figurativa por lo que no podemos analizar su estilo que sin duda estaría dentro de la tradición Valenciana<sup>5</sup>.

Navarrete Prieto apunta la posibilidad de que asistiese desde 1754 a la recién creada Academia de Santa Bárbara pues según Ceán es en es año cuando entrega el cuadro de Telémaco<sup>6</sup>. Curiosamente, Orellana, al hablar de su producción, indica como “en sus principios se dedicó particularmente a retratos. Después su inclinación le condujo a pintar copiando del natural”<sup>7</sup>. No deja de ser curiosa esta tendencia de pasar del retrato al cuadro de género pues será algo común a los pintores de naturalezas

---

<sup>1</sup> M, A. ORELLANA, *Biografía pictórica levantina*, Edic. X. de Salas, 1967, p. 397-398. Repite los datos el Barón de ALCAHALI, *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, Valencia, 1897.

<sup>2</sup> ORELLANA, *op. cit.*, 1967, p. 379-383. Es interesante destacar como este Evaristo Muñoz se forma en la Academia que poseía Conchillos y que hereda a la muerte de este en 1711. Este mismo artista se había formado con Esteban March por lo que muy posiblemente conociese a Miguel March del cual era coetáneo y así conociese sus obras de género que le han hecho famoso hoy en día. No sabemos si realizaron Conchillos o Muñoz bodegones pero es interesante destacar como Lorente se forma con un artista que lleva en su aprendizaje la tradición del s. XVII de los March y Hiepes.

<sup>3</sup> *Ídem*. El mismo historiador indicaba su dedicación a la pintura de historia y de religión. Así sabemos que realizó las pinturas del retablo de Nuestra Señora de la Soledad y las del retablo de San Nicolás de Tolentino en el Convento de San Agustín. Las pinturas de la capilla de Nuestra Señora del Rosario en la capilla de la Comunión en la Parroquia de San Juan del Mercado (que se quitó por una obra en 1786). Una copia de la Piedad de Ribalta (en los Carmelitas Descalzos) en la capilla del Santo Cristo en la parroquia de San Juan del Mercado. Finalmente en esta parroquia realizó los pedestales del retablo de San Luis de Francia.

<sup>4</sup> B. NAVARRETE PRIETO, “Don Félix Lorente, Pintor Valenciano (1712-1787)”, *Goya*, (274), 2000, p. 28. Ceán da la noticia de como el artista pintó para la Academia de San Carlos una fábula de Telémaco que hoy está desaparecido pero que se encontraba en la Academia hasta 1815 con el nº 59.

<sup>5</sup> En 1843 fue subastado en París un cuadro de *La Virgen* (BENEZIT, *op. cit.*, p. 794) que nos serviría para hacernos una idea de su pintura religiosa.

<sup>6</sup> NAVARRETE PRIETO, *op. cit.*, 2000, p. 29.

<sup>7</sup> ORELLANA, *op. cit.*, 1967, p., 397. El mismo historiador indicaba su dedicación a la pintura de historia y de religión. Así sabemos que realizó las pinturas del retablo de Nuestra Señora de la Soledad y las del retablo de San Nicolás de Tolentino en el Convento de San Agustín. Las pinturas de la capilla de Nuestra Señora del Rosario en la capilla de la Comunión en la Parroquia de San Juan del Mercado (que se quitó por una obra en 1786). Una copia de la Piedad de Ribalta (en los Carmelitas Descalzos) en la capilla del Santo Cristo en la parroquia de San Juan del Mercado. Finalmente en esta parroquia realizó los pedestales del retablo de San Luis de Francia.

muertas en Francia. El interés por copiar la realidad hará que estos artistas pasen del retrato al bodegón con gran facilidad.

En 1768, el 25 de julio envía un memorial a la recién creada Academia de San Carlos para que se la admita al examen para ejercer libremente la pintura y la perspectiva<sup>8</sup>. Parece ser que, a pesar de gozar de un cierto prestigio, no se le concede este honor si bien la Academia le nombra tasador de Pinturas<sup>9</sup>, lo que demuestra un conocimiento importante, por parte de Lorente, de la historia de la pintura y de sus maestros. Además fue censor de pinturas al servicio de la Santa Inquisición<sup>10</sup>.

En 1777, el 13 de Abril, será nombrado Académico de Mérito en la Academia de San Carlos por unanimidad, tras presentar “dos cuadros pintados al óleo, que expresan el primero una media figura del tamaño del natural con demostración de la anatomía interior y explicación de todas sus partes”<sup>11</sup>. Sin duda alguna, motivado por este éxito prueba fortuna en la Academia de San Fernando de Madrid y así, el 14 de enero de 1779, pide permiso para presentar estos cuadros a la Institución lo que hará el 17 del mismo mes con la solicitud del título de Académico de Mérito por la pintura de Anatomía<sup>12</sup>. La propuesta quedó sin resolver y los cuadros fueron devueltos a la Academia de San Carlos donde permanecieron por lo menos hasta 1815 en que desaparecen<sup>13</sup>.

En los siguientes años seguirá desempeñando su labor como pintor y tasador de la Academia hasta que en 1786 comunica a la Academia de San Carlos la necesidad de que esta le nombre un sustituto como tasador pues “hallándose en la edad de 74 años y con algunos accidentes que le molestan” propone a D. Matías Quevedo, pintor académico que ya había colaborado con él<sup>14</sup>.

Finalmente, quizás a causa de esos accidentes el artista muere el 19 de marzo de 1787<sup>15</sup>.

---

<sup>8</sup> NAVARRETE PRIETO, *op. cit.*, 2000, p. 28 (ARASCV, nº 53/1/5c).

<sup>9</sup> AABASF, Sección de Pintura. Pintores. 1754-1795. 174-1/5.

<sup>10</sup> ORELLANA, *op. cit.*, 1967, p. 397.

<sup>11</sup> NAVARRETE PRIETO, *op. cit.*, 2000, p. 29 (ARASCV, Libro de Individuos, sig. 119/120/121)

<sup>12</sup> AABASF, Sección de Pintura. Pintores. 1754-1795. 174-1/5.

<sup>13</sup> NAVARRETE PRIETO, *op. cit.*, 2000, p. 30.

<sup>14</sup> *Ídem*, p.30. toma la información del AABASC, nº 66/8/13, fol. 64.

<sup>15</sup> *Ídem*, p. 30, AABASC, Libro de Individuos, sig. 119. Orellana señala el 22 de marzo de ese año como el de su muerte, posiblemente se refiere a la fecha de su entierro en la parroquia de San Juan de Valencia. Vivía en la calle de la Encarnación.

### **3. 4. Vida de Mariano Nani**

Mariano Nani nace en Nápoles el 8 de diciembre de 1726 y es bautizado al día siguiente en la parroquia de Santa Ana de Palazzo<sup>1</sup>. Hasta ahora se desconocía la fecha de su nacimiento que solía datarse hacia 1725<sup>2</sup> en la Ciudad de Nápoles. Sus padres fueron Giacomo Nani y Ana de Tonno<sup>3</sup>.

Desconocemos prácticamente su vida en Italia si bien podemos aportar algunos datos relativos a su vida. Lo más probable es que se formase con su padre, con el que aprendería los rudimentos de la pintura especializándose, como él, en el género del bodegón, convirtiéndose en uno de los últimos representantes de la pintura de género napolitana si bien, como veremos desarrollará gran parte de su arte en España.

Sin duda dentro del núcleo familiar se trasladó al palacio real de Capodimonte cuando su padre comenzó a trabajar como pintor del rey en la fábrica de Porcelana hacia 1744. En 1746, Mariano Nani entra al servicio de Carlos III<sup>4</sup>, posiblemente como aprendiz de decorador, en la Fábrica de Porcelana de Capodimonte. Es posible que Mariano entrase gracias a su padre, del cual sabemos hoy con certeza que fue pintor decorador de esta fábrica<sup>5</sup>, algo que señalaba en 1754 el Intendente de la Fábrica Giacomo Boschi al referirse a Giacomo Nani como trabajador de la Fábrica donde realizaba una labor de pintor de *animali e cose naturali*<sup>6</sup>. A pesar de esto Giacomo no aparece en la nómina de 1755, aunque sí lo hace su hijo Mariano como pintor decorador. Vemos como ya desde joven su labor como artista estará ligada a la decoración de porcelana, trabajo en el que permanecerá hasta su muerte a pesar de dedicarse a la pintura al óleo. Según Urrea<sup>7</sup>, en estos años debió de compaginar su labor como pintor de porcelana con la labor de cartonista para las manufacturas napolitanas,

---

<sup>1</sup> Archivio Parrocchiale di Santa Anna di Palazzo, Libro di Battismo XX, fol. 21. Su nombre completo era Mariano Salvatore Matteo Dominico.

<sup>2</sup> Esta fecha fue dada por J. URREA, *Pintura Italiana del s. XVIII en España*, Valladolid, 1977 y es aceptada por F. ZERI Y F. PORZIO, *La Natura Morta in Italia*, Milán, 1989, vol. II, p. 962. Sin embargo Luigi SALERNO adelanta la fecha a 1724, *La Natura Morta Italiana 1560-1805*, Roma, 1984, p. 380.

<sup>3</sup> APSAP (doc. cit.). En el Archivo de la Parroquia de San Gines. Matrimonios, Libro 16, Fol. 286, aparecen como padres de Mariano, Giacomo Nani y Anna de Fonnys (en otros documentos aparece como Ana de Fondis). Sobre la vida de Giacomo véase la biografía dedicada a este pintor.

<sup>4</sup> MATILLA TASCÓN, *op. cit.*, 1960, p. 236; AHN, FC, MH, L. 10825, fol. 309.

<sup>5</sup> AHN, FC, MH, L. 6709, fol. 192 vº. En este documento se le nombra como “*Pintor Naturalista de la Real Fabrica de Porcelana de Nápoles*”.

<sup>6</sup> MINIERI RICCIO, *op. cit.*, 1878, IIIb, p. 21; *Civiltà del ‘700 a Napoli 1734-1799.*, cat. exp. Nápoles 1980, p. 121.

<sup>7</sup> URREA, *op. cit.*, 1977, p. 164.



pero este extremo no se puede demostrar en la actualidad ni documentalmente ni con obras conocidas. De hecho parece que ninguno de los estudiosos de la tapicería napolitana ha aportado dato alguno sobre esta posible colaboración<sup>8</sup>.

Es muy posible que gracias a su trabajo y a una posible estabilidad económica, el artista decidiese contrer matrimonio. Así lo hace el 2 de junio de 1753 con D<sup>a</sup> Ottima de Bonis<sup>9</sup>. Esta mujer era natural de la ciudad de Venafro y hermana del parroco de la iglesia de Santa María de las Gracias de Capodimonte, D. Domenico de Bonis que casó a la pareja. Según parece Ottima de Bonis fue bautizada el 22 de septiembre de 1703 en la iglesia parroquial de S. Simeón y Santa Caterina de Venafro. Junto con su hermano se trasladó a Nápoles en 1729 y con él habitaba en las casas de la parroquia de San Maria de ls Gracias<sup>10</sup>. No deja de sorprendernos la diferencia de edad entre Mariano y Ottima, diecinueve años mayor que su esposo pues al casarse ella contaba con 46 mientras que Marariano solo tenía 27. Esto nos hace suponer que tal vez hubiese intereses monetarios de por medio.

En 1755 la pareja vivía con el hermano de Ottima en las casas de la Regia Corte. Según el documento sabemos que Mariano ya era pintor del rey<sup>11</sup>.

En 1759 Mariano decide seguir a Carlos III hasta Madrid. Tras haber sido nombrado Rey de España a la muerte de su hermanastro, Fernando VI, el monarca decidió trasladar por completo la manufactura de Capodimonte, a la que consideraba de su propiedad, tal vez para no perder todo el dinero invertido en ella justo en el momento en que mejores resultados estaba dando. Así, el monarca trajo a España la maquinaria, los materiales y los operarios con sus familias que quisieron seguirle<sup>12</sup>.

Probablemente Mariano llegase a España a bordo del navío *San Carlos* que el 30 de Octubre de 1759 atracaba en Cartagena con “los fabricantes de la porcelana y demás gente”<sup>13</sup>, instalándose un mes más tarde en Madrid<sup>14</sup>.

---

<sup>8</sup> MINIERI RICCIO, *op. cit.*, 1878, IIIb. Nápoles, *op. cit.*, 1980, p. 96-106. Detroit / Chicago, *op. cit.* 1981.

<sup>9</sup> Archivio Parrocchiale di Santa M<sup>a</sup> delle Grazie di Capodimonte, *Libro di Matrimoni IV*, fol. 12. Gracias a este documento sabemos que los padres de Ottima eran D. Giuseppe de Bonnis y Giovanna Bohuins.

<sup>10</sup> Archivio Storico Diocesano di Napoli, Processetti Matrimoniali, leg. 1783, año 1753. Véase apéndice documental.

<sup>11</sup> Archivio Parrocchiale di Santa Maria delle grazie di Capodimonte, *Stato delle anime delle anno 1755. Dom. de Bonis, Anno suae Pareciae XXIII*, fol. 3.

<sup>12</sup> PÉREZ VILLAMIL, *op. cit.*, 1904. SÁNCHEZ BELTRÁN, 1987. Madrid, *op. cit.*, 1999, p. 116.

<sup>13</sup> SÁNCHEZ BELTRÁN, *op. cit.*, 1987; Archivo de Simáncas, Secret. Hacda. Leg. 810.

<sup>14</sup> SÁNCHEZ BELTRÁN, *op. cit.*, 1987, Publica un documento del A. G. P. Caja 11.754, Exp. 24, en el que se dice que el 11 de Noviembre están ya en Madrid algunos operarios de la Real Fábrica de Porcelana.

Una vez en la Capital surge el problema del alojamiento. Siguiendo el modelo de manufactura típica en España, en ella también se construían las viviendas de los operarios. Carlos III dio prioridad a la construcción de la Fábrica, y dejó para el final la parte de las viviendas. El Rey encargó al intendente Don Juan Thomas Bonicelli que alquilara una serie de viviendas en torno al Buen Retiro para que en ellas habitasen los operarios. El intendente alquiló una serie de casas en la calle Atocha frente al Convento de los Desamparados<sup>15</sup>. En una de ellas se instala Mariano Nani con su esposa<sup>16</sup>. Parece ser que en esta vivienda pasará varios años, pues en 1775 habitaba todavía en la calle de Atocha<sup>17</sup>. Esto supone que no debieron mudarse en Marzo de 1765, año en el que se termina la construcción de las viviendas en la misma Fábrica del Buen Retiro<sup>18</sup>.

En la Manufactura seguirá desempeñando su trabajo de diseñador, pintor naturalista y miniaturista. En cuanto a su labor como miniaturista es necesario aclarar que lo era respecto a decoración en porcelana de motivos naturalistas y no de retratos, como lo fue Genaro Boltri, especialidad que a mi entender le adjudicó erróneamente Tomás<sup>19</sup>. Aún así, no desechamos la posibilidad de que realizase pinturas en miniatura con estos temas en otro soporte diferente a la porcelana, pero por lo pronto no tenemos noticia de ninguna obra de estas características.

Parece ser que en estos primeros años participó en la realización del Gabinete de Porcelana del Palacio Real de Aranjuez (1760 – 1765), como él mismo señala en un memorial de la Real Academia de San Fernando<sup>20</sup>. Esto parece confirmarlo un documento según en el cual en 1765 el Rey subió el sueldo a los operarios que trabajaban en este Gabinete debido a la buena labor que estaban realizando. Entre ellos se encontraba Mariano Nani cuya nómina de 18 Ducados napolitanos mensuales, fue aumentada en dos ducados más<sup>21</sup>.

A pesar de su labor como decorador de porcelana, descubrimos en Mariano su verdadera vocación como pintor de lienzos, labor que siempre estuvo dispuesto a realizar. Así, en Diciembre de 1760 se le pagan “*dos telas para pintar animales de caza*”

---

<sup>15</sup> SÁNCHEZ BELTRÁN, *op. cit.*, 1987.

<sup>16</sup> AGP. Caja 11.754, exp. 36.

<sup>17</sup> *Ídem.*

<sup>18</sup> Madrid, *op. cit.*, 1999, p. 33.

<sup>19</sup> M. TOMÁS, *La Miniatura Retrato en España*, Barcelona, 1953 (vid vocem)

<sup>20</sup> A. A. S. F. Académicos de Merito 41-1/4.

<sup>21</sup> Madrid, *op. cit.*, 1999, p. 116; AHN, FC, MH, L. 6.691, fol. 417.

para el Rey”<sup>22</sup>, lienzos difíciles de localizar entre la obra conocida del autor y que probablemente se encuentren como anónimos en las colecciones reales.

Esta dedicación a la pintura al lienzo con temas de caza y de bodegones será en realidad por lo que se le conocerá al artista y por la que adquirirá fama. Su buen hacer le llevará a ser admitido como Académico de Mérito en la de San Fernando el 3 de Junio de 1764. Lo que consiguió gracias a la entrega de una obra que “por lo común se llama Bodegón”, y se convirtió así en el primer académico en serlo “por lo respectivo a esa clase de pintura que había presentado”<sup>23</sup>.

Ese mismo año aparece en la Nómina de los Operarios de la Real Fábrica de Porcelana como pintor de Segunda Clase con un sueldo de 414 reales al mes, cantidad relativamente elevada respecto a la de otros pintores de la misma categoría<sup>24</sup>.

A pesar de su excelente posición tanto laboral como social, decide realizar un viaje a Nápoles en 1765. Este tipo de viajes eran algo frecuente entre los operarios de la Fábrica de origen italiano, que solicitaban al Rey un permiso que solía oscilar entre los dos y los seis meses y que podía deberse a diferentes motivos, desde simple añoranza hasta problemas de salud sin olvidar, claro está, diversas cuestiones familiares<sup>25</sup>. Este último motivo parece que fue la causa del viaje de Mariano a Nápoles; según parece, su padre Giacomo se encontraba delicado de salud, y debía sufrir ya la enfermedad que le produciría la muerte tres años más tarde en 1769<sup>26</sup>. En Mayo de 1765 se le concede permiso para realizar este viaje y se le indica que, junto con su mujer, se embarque en Cartagena en un barco que partía con rumbo a Génova<sup>27</sup>. En estos viajes era usual utilizar fragatas de guerra que partían con rumbo a Italia con el fin de abaratar el coste del viaje. Tal vez este barco se tratase de una de ellas. Su estancia en Italia se prolongó cerca de un año, ya que regresó en Mayo de 1766 en el navío *La Princesa*<sup>28</sup>. Una estancia tan prolongada debió suponerle a Mariano un problema económico, puesto que sabemos que solicitó un préstamo al marqués de Tanucci en Nápoles, dinero que le será perdonado en diciembre de 1766 por el “buen destino” que le había dado<sup>29</sup>.

---

<sup>22</sup> Archivo de Simancas. Secc. Hda. Leg. 810.

<sup>23</sup> CAVESTANY, *op. cit.*, 1936-40, Archivo Academia de San Fernando, Actas, 3-82; Pintura 1745-95, 174-1/5.

<sup>24</sup> PÉREZ VILLAMIL, *op. cit.*, 1904, Apéndice III.

<sup>25</sup> Madrid, *op. cit.*, 1999, p. 41-42.

<sup>26</sup> Madrid, *op. cit.*, 1999, p. 116; AHN, FC, MH, L. 6709.

<sup>27</sup> AHN, FC, MH, L. 10806. fol. 258.

<sup>28</sup> URREA, 1977, p. 164; Archivo de Simancas. Dir. Gen. del Tes., Inv. 25, leg. 8.

<sup>29</sup> Madrid, *op. cit.*, 1999, AHN, FC, MH, L. 6703, fol. 339.

En los años siguientes suponemos que seguiría desempeñando su labor como pintor decorador y naturalista en la fábrica de Porcelana, seguramente alternándolo con su faceta de Bodegonista en lienzo, además de cumplir con sus obligaciones como académico asistiendo a las Juntas Generales para la evaluación de los alumnos y la concesión de Premios. Su labor como pintor de porcelana no debía satisfacer por completo su vocación artística que en realidad era la de pintor al óleo. Esto hará que en 1769 solicite poder “exercitarse en su principal profesión de pintor al óleo en la misma Galería de los Pintores de la Fábrica, siempre que no esté ocupado en obras de ella”, lo que se le concede siempre que tuviese el permiso del Intendente de la Fábrica<sup>30</sup>. Ante esta concesión y, posiblemente, debido al éxito de su obra en lienzo, intentó ir más allá y solicitar, al año siguiente, “una gratificación mensual y un aumento de sueldo” además de que se le permitiese “pintar un día de cada semana para sí”. Tras dos memoriales con este ruego su petición será denegada<sup>31</sup>. Esta situación tal vez influyó en su decisión de abandonar la Fábrica y regresar a Nápoles.

En 1772 solicita permiso para regresar a su patria arguyendo que debía ayudar y cuidar de su madre enferma, anciana y viuda y de sus hermanas huérfanas tras la muerte de su padre en 1755. El Rey había mandado en 1769 que se socorriese, por una vez, con quinientos reales a “Ana de Fonnys, viuda de Jacomo Nani, Pintor Naturalista de la Rl. Fabrica de Porcelana de Nápoles”<sup>32</sup>. El Rey le permite marchar y le deja una pensión de 6 Ducados mensuales de por vida, mientras que a su madre le asignó 5 Ducados. Esta cantidad debía pasar, tras su muerte, a sus tres hijas, que vivían con ella, dividida en tres partes iguales, siempre y cuando no se casasen, pues entonces se les retiraría esta pensión<sup>33</sup>. Estas tres hijas eran Catalina, Lucrecia y Vicenta; habían permanecido en Nápoles junto a su madre y, según se deduce de los hechos señalados más arriba, en 1769 permanecían solteras y seguían con su madre<sup>34</sup>. Así permanecen al menos hasta 1782 fecha en la que muere su madre y su pensión pasa a las hijas dividida en tres partes iguales. En 1785 fallece Catalina y sus hermanas solicitan su parte de la pensión pero el

---

<sup>30</sup> MATILLA TASCÓN, *op. cit.*, 1960, p. 234; Archivo Ministerio de Hacienda, t. 40. Fol. 177, 13-IV-1769.

<sup>31</sup> MATILLA TASCÓN, *op. cit.*, 1960, p. 235; AMH, T. 41 Fol. 349 vº, 3-IX-1770.

<sup>32</sup> MADRID, *op. cit.*, 1999, p. 116; AHN, FC, MH, L. 6709.

<sup>33</sup> MATILLA TASCÓN, *op. cit.*, 1960, p. 235; AMH, t. 43 Fol. 57, 22-II-1772.

<sup>34</sup> MATILLA TASCÓN, *op. cit.*, 1960, p. 234; Archivo Ministerio de Hacienda., t. 40. Fol. 177, 13-IV-1769

Rey no lo concede y manda que esta parte se extinga<sup>35</sup>. No poseemos más noticias sobre la familia de Mariano en Nápoles.

Además de estas tres hermanas, tenemos noticias de otra de las hermanas de Mariano. Se trata de Rosa Nani, que entró al servicio de la reina en 1750 como Barrendera de Cámara<sup>36</sup>. En 1759 había llegado a Madrid entre la servidumbre de Maria Amalia de Sajonia como moza de Retrete<sup>37</sup>. Al morir la Reina y disolver Carlos III la Casa de la Reina no vuelve a Nápoles como apunta Urrea<sup>38</sup>, sino que permanece: en 1765 la encontramos como barrendera de retrete sirviendo a la Sra. Infanta Archiduquesa<sup>39</sup>, y en 1775 se encontraba como moza de retrete al servicio de la Princesa de Asturias, María Luisa de Parma. Este mismo año, el Rey le concede permiso para casarse con Dn. Francisco Revillo, lo que lleva a cabo el mes de Julio del año siguiente<sup>40</sup>. Este Francisco Revillo era mozo de Oficio de la Real Botica y en 1797 llegará a convertirse en Boticario Mayor de la misma<sup>41</sup>; sin embargo, es posible que Rosa Nani disfrutase poco del alto cargo puesto que debió de morir antes de 1800<sup>42</sup>. Este Francisco Revillo muere en 1804<sup>43</sup>.

Rosa Nani sería seguramente la misma hermana que intentó visitar a Mariano Nani en la Fabrica del Buen Retiro y a la que no permitieron entrar con el coche de Caballos, lo que produjo la correspondiente queja del Pintor<sup>44</sup>. No sabemos cuando sucedió esto pero parece ser que era un problema frecuente<sup>45</sup>. En una cuenta presentada por Mariano Nani por la entrega de unos cuadros se le identifica como hermano de Rosa Nani<sup>46</sup>.

Tras este breve repaso a los datos conocidos de la familia de Mariano retomamos la situación del pintor en 1772, cuando tenía, recordemos, el permiso real para marcharse a su patria. Sin embargo decide permanecer en España, y al mes siguiente de habersele concedido la licencia, solicita poder reincorporarse a la Fábrica, lo que se le

---

<sup>35</sup> AHN, FC, MH, L. 6737, f. 157.

<sup>36</sup> ASN, *Espedienti di Stato e della Real Casa a carico del Sig. D. Angelo Fernandez del primo genaio a tutto el 1750*, fasc. 949. La reina le concedió el título el 21 de Julio de ese año. Recordemos que había nacido el 3 de noviembre de 1728 (APSAP, Libro de Bautismos XX, fol. 62 vº).

<sup>37</sup> M<sup>a</sup> T. OLIVEROS de CASTRO, *María Amalia de Sajonia*, 1953, p. 100.

<sup>38</sup> URREA, *op. cit.*, 1977, p. 164.

<sup>39</sup> AHN, FC, MH, L. 10806, fol. 268, 20-V-1765.

<sup>40</sup> AGP, Caja 11.752, Exp. 70.

<sup>41</sup> AGP, Carlos III, Cámara 8.

<sup>42</sup> *Ídem*.

<sup>43</sup> *Ídem*.

<sup>44</sup> AGP, Caja 11.752, Exp. 70.

<sup>45</sup> SÁNCHEZ BELTRÁN, *op. cit.*, 1987.

<sup>46</sup> AHN, Estado, Leg. 4824.

concede en Abril del mismo año. En esta concesión consta que se le permite quedarse “al servicio de la Real Fábrica de Porcelana en calidad de pintor de ella y en los mismos términos que hasta ahora” y se le aconseja, además, que “excusase en adelante sus molestos recursos”<sup>47</sup>. No sabemos las razones que le llevaron a desistir de su marcha. Held propone que la causa fue que no le posibilitaban el regreso a Nápoles<sup>48</sup>. Por su parte Mañueco alude a la posibilidad de que su mujer se encontrase ya enferma<sup>49</sup>, lo que estaría confirmado por uno de los documentos aportados por Matilla Tascón, en el que el médico aconseja el viaje a Nápoles por la conveniencia que para ella tendría el clima napolitano<sup>50</sup>. Creo que la propuesta de Mañueco es la más acertada, pues en 1773 Mariano Nani recibe una ayuda de costa por los gastos originados por la enfermedad de su mujer así como el extraordinario de leche de burra que le habían recetado los médicos en un informe de Noviembre del 1772<sup>51</sup>. Es posible que esta enfermedad acabase con la vida de Ottima de Bonis en Abril de 1774 a los ochenta años de edad aunque según su partida de defunción muere “a causa de accidente repentino”<sup>52</sup>. Este accidente repentino tal vez fue producido por la propia enfermedad, pero resulta curioso que a su avanzada edad no hubiese testado, lo que indica que tal vez no muriese de enfermedad.

La muerte de su esposa no debió afectar demasiado a Mariano puesto que el 25 de Abril de 1775 el Rey le concede permiso para casarse con Alfonsa Rita Guillen<sup>53</sup>, con la que contrae matrimonio en la parroquia de San Sebastián el 28 de Agosto de ese mismo año<sup>54</sup>. Carmen Mañueco la consideraba de origen valenciano por desplazarse el matrimonio a este Reino para mejorar la salud de ella<sup>55</sup>, pero gracias al descubrimiento de su Licencia de matrimonio sabemos que era natural de Madrid, hija de Miguel Julián y de Francisca Theofila Revimón, tal vez de origen catalán. Con ella tendrá, al menos, una hija, Luisa Nani, que nace en Mayo de 1776<sup>56</sup>. Según la partida bautismal nació con

---

<sup>47</sup> MATILLA TASCÓN, *op. cit.*, 1960; AMH T 41 Fol. 349 vº.

<sup>48</sup> HELD, *op. cit.*, 1971, p. 177.

<sup>49</sup> MADRID, *op. cit.*, 1999, p. 116.

<sup>50</sup> MATILLA TASCÓN, *op. cit.*, 1960, p. 235.

<sup>51</sup> AHN, FC, MH, L. 10814, Fol. 34. 28 Enero 1773.

<sup>52</sup> Archivo Parroquial de San Sebastián Defunciones L. 32, fol. 204. En el documento se la llama Ottaviana y se dice que era de edad de ochenta años l que es incorrecto pues recordemos que nació en 1707.

<sup>53</sup> AHN, FC, MH, L. 10816, fol. 199.

<sup>54</sup> Archivo parroquial de San Sebastián, Matrimonios, Libro nº 27, Fol. 276 vº. 28-VII-1775.

<sup>55</sup> MADRID, *op. cit.*, 1999, p. 116.

<sup>56</sup> Archivo parroquial de San Sebastián, Bautizos, L. nº 47, Fol. 41. La niña nace el 2-V-1776. Se la bautiza en su propia casa el 4-V-1776.

problemas de salud que debió superar, pues dos años más tarde su madre testaba a favor de ella.<sup>57</sup>

El comienzo de la década de los setenta debió de ser difícil para Mariano pero en 1775, tras su matrimonio, su suerte cambia. El pintor bohemio Antonio Rafael Mengs, al que Carlos III había encomendado la Dirección artística de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, conocedor de las buenas cualidades del pintor en escenas de bodegón y de cacerías, decidió elegirle para pintar cartones para la Fabrica de Santa Bárbara<sup>58</sup>. Su labor debió iniciarse en el segundo tercio del año 1775, pues en octubre de ese mismo año cobró ocho mil reales por la entrega de diversas pinturas para la Fabrica<sup>59</sup>, obras de las que, desgraciadamente, no tenemos noticia. Entre 1777 y 1779 estuvo ocupado en la realización de una serie de cartones para sacar tapices que decorarían, en la Pieza de la Torre, el Cuarto Nuevo de la Princesa en el Palacio de El Pardo. Todas estas obras estaban dedicadas a temas cinegéticos, algo muy acorde con el Real Sitio que iban a ornamentar. En mayo de 1777 entrega los dos primeros cartones y los cobra en Junio<sup>60</sup>. Es en este momento cuando se ausenta de la fábrica para marcharse a Valencia debido a la enfermedad de su mujer. Para ello el Rey le había concedido un permiso por dos meses no sin antes pedir al pintor “si es su intención continuar en la Fábrica”<sup>61</sup>, pregunta justificada ante los problemas que había puesto Mariano en el pasado. Parece que, en efecto, su intención era continuar, puesto que en Julio de ese mismo año entrega dos nuevos cartones cobrados en agosto<sup>62</sup>. Su labor como cartonista prosigue en el año siguiente en el que entrega, en enero, dos cartones, en abril tres y otros tantos en octubre, cobrados estos últimos en enero de 1779, todos ellos para la decoración de la Pieza de la Torre de El Pardo<sup>63</sup>. En mayo de 1779 entrega el último cartón para la decoración de dicha estancia en El Pardo<sup>64</sup>. Su labor en estos años le reportó una cuantiosa suma que alcanzó la cifra de 42.700 reales<sup>65</sup>.

Aquí se acaba la colaboración con la Fabrica de Tapices documentada: no se conocen más facturas por la entrega de cartones, si bien sabemos que realizó una serie

---

<sup>57</sup> Archivo parroquial de San Sebastián, Defunciones, Libro nº 36, Fol. 420. 3-VII-1786.

<sup>58</sup> AABASF, Académicos de Merito, leg. 41-1/1.

<sup>59</sup> MATILLA TASCÓN, *op. cit.*, 1960, p. 222. AMH, t. 46, fol. 267 vº, 19– X– 1775.

<sup>60</sup> AGP, Carlos III, Leg. 88.

<sup>61</sup> MATILLA TASCÓN, *op. cit.*, 1960, p. 236. El permiso está fechado el 27 de Junio de 1777.

<sup>62</sup> AGP, Carlos III, Leg. 88.

<sup>63</sup> AGP, Carlos III, Leg. 89.

<sup>64</sup> AGP, Carlos III, Leg. 89.

<sup>65</sup> CRUZADA VILLAMIL, 1870. La cuenta de la que da noticia hace referencia a la labor realizada para la Fábrica entre Junio de 1776 y fines de Abril de 1780.

de cartones con decoraciones chinescas de los cuales solo quedan los tapices<sup>66</sup>, afortunadamente, conservados en su ubicación original en el actual Segundo Dormitorio de Honor del Palacio de El Pardo<sup>67</sup>.

Es poca la documentación que poseemos de los primeros años de la década de los 80. Suponemos que siguió trabajando en la Fábrica de Porcelana en la que, además de su labor de decorador de Porcelana, se dedicará a la formación de los aprendices. Sabemos que tuvo a su cargo la enseñanza de Manuel Sorrentini y Josef de la Torre<sup>68</sup>, ambos hijos de otros pintores decoradores que vinieron con Mariano desde Nápoles. En la Nómina de la Fábrica de 1785 aparecen como aprendices. En la misma aparece también Mariano gozando un sueldo de 700 reales, solo superado por los dos pintores más destacados, Carlos Dolmen y Juan Bautista de la Torre<sup>69</sup>, ambos considerados si no oficialmente, sí de hecho, como los directores del Obrador de Pintura<sup>70</sup>.

Durante estos años prosigue con su dedicación a la pintura al óleo. Buena muestra son dos cuadros suyos de 1783 pintados para el Rey que hoy se encuentran en el Palacio de Aranjuez<sup>71</sup>.

En el verano de 1784 se ausenta sin licencia de Madrid debido a la necesidad de su esposa, Alfonsa Rita Guillén, de tomar “ayres” por encontrarse enferma. A pesar de esta falta de mes y medio, el Rey le perdonará la retirada del sueldo<sup>72</sup>. Esta enfermedad supuso un duro golpe para la economía familiar, tal y como pasó en 1772 con su otra esposa, por lo que ese mismo año por “su pobreza absoluta se le ayuda con doscientos reales”<sup>73</sup>. La enfermedad de su mujer se agravará, lo que provocará que deba trasladarse desde la Fábrica<sup>74</sup> a la calle del Sordo, donde es posible que el artista poseyese una casa. Finalmente la esposa muere el 3 de agosto de 1786 a la edad de treinta y tres años<sup>75</sup>. Mariano solicita entonces al Rey una plaza de colegiala en el de Monterrey para Luisa

---

<sup>66</sup> AGP, Inv. Carlos III, 1989-90.

<sup>67</sup> M<sup>a</sup> T. RUIZ ALCON, “Obras de arte en la Residencia del palacio Real del Pardo”, *Reales Sitios*, (6), 1983, p.49-64.

<sup>68</sup> AABASF, Académicos de Merito, leg. 41-1/1.

<sup>69</sup> PÉREZ-VILLAMIL, *op. cit.*, 1904, Apéndice II.

<sup>70</sup> MADRID, *op. cit.*, 1999; Carlos Domen, p. 114. Juan Bautista de la Torre, p. 117

<sup>71</sup> E. VALDIVIESO, *Reales Sitios*, (52), 1977, p. 12 –16.

<sup>72</sup> AHN, FC, MH, L. 10825, fol. 309.

<sup>73</sup> SANCHEZ BELTRÁN, *op. cit.*, 1984; Arch. Simáncas, leg. 810-811.

<sup>74</sup> No sabemos el año en que Mariano y su familia se trasladan a vivir a la Fábrica pues hasta 1776 vivían en la calle Atocha (vid. nota 55).

<sup>75</sup> Archivo parroquial de San Sebastián, Defunciones, Libro n° 36, Fol. 420. 3-VIII-1786. Destaca la juventud de Alfonsa Rita Guillen que se caso con 22 años con un hombre de cincuenta.



María, la hija tenida en 1775<sup>76</sup>, tal vez ante la imposibilidad de hacerse cargo de ella pues debía trabajar. El Rey accederá, algo que solía hacer con sus buenos empleados<sup>77</sup>.

Vemos como en 1784 no solo se encontraba enferma su esposa si no, también, Mariano cuya salud se va viendo mermada por lo que presenta una solicitud pidiendo que se le “dispense de la puntualidad y precisión de horas que se observan para el trabajo y no se le descuenten de su sueldo las faltas de asistencia en que su edad y achaques le hagan incurrir”. El Rey le responderá que haga lo que pueda<sup>78</sup>. A este respecto conviene recordar la dureza del trabajo en la Fábrica. Aunque los documentos de la de Madrid se han perdido y no tenemos un conocimiento exacto del horario de trabajo, sí conocemos los de la de Capodimonte y suponemos que aquí serían los mismos. La jornada se iniciaba con la salida del Sol hasta mediodía; se descansaba una o dos horas para comer, en función de las estaciones, y posteriormente se continuaba hasta las once y media de la noche<sup>79</sup>. Vemos como era un horario de gran dureza, posiblemente difícil de seguir por un hombre de cerca de sesenta años.

Estos achaques no le impidieron, sin embargo, contraer matrimonio de nuevo. El seis de noviembre de 1789 se casa en la parroquia madrileña de San Ginés con Francisca López, hija de D. Francisco López medico de la Real Farmacia y de Dña. María Hernando ambos ya difuntos, y natural de Villamanta; asistieron como padrinos José Benito López y María Justa López posiblemente familiares de la novia<sup>80</sup>. Esta mujer debía ser mucho más joven que Mariano, lo que posiblemente influyó para que el pintor no pidiese permiso al Rey. Este permiso lo solicitará pasados seis años, en 1795, y recibe una merecida respuesta: el Rey le hace saber que la mujer no podrá gozar de coche ni de pensión por haberse casado con una persona mayor de sesenta años<sup>81</sup>.

Según Jutta Held, en 1790 realiza seis bodegones para la reina Maria Luisa de Parma<sup>82</sup>, cuadros que Urrea relacionó con algunos existentes en el Museo del Prado y

---

<sup>76</sup> AHN, FC, MH, L. 10827, fol. 327, 2-IX-1786. En el documento no especifica el nombre de la niña pero si hace referencia a su edad que es de once años por lo que debe tratarse de la misma niña.

<sup>77</sup> MADRID, *op. cit.*, 1999, p. 44-45.; Señala como era frecuente que tras una desgracia (en este caso la muerte de la madre) el Rey solía conceder el ingreso los colegios de patrocinio real, ocupándose incluso de los gastos. En el caso de los pintores y escultores solía acceder al ingreso en el Colegio de Monterrey de mayor categoría.

<sup>78</sup> MADRID, *op. cit.*, 1999, p. 116; AHN, FC, MH, L. 10828, fol. 118.

<sup>79</sup> MADRID, *op. cit.*, 1999, p. 49.

<sup>80</sup> Archivo Parroquial de San Ginés. L 16, Fol. 286.

<sup>81</sup> MADRID, *op. cit.*, 1999, P. 116. AHN, FC, MH, L. 10837, fol. 69 vº.

<sup>82</sup> HELD, *op. cit.*, 1971, p. 177.

que provenían de las colecciones reales<sup>83</sup>. Held basa su afirmación en una factura que Mariano entrega ese año<sup>84</sup>. Pero tras consultar el documento descubrimos que no se trata de seis bodegones sino de once, todos ellos con temas de naturaleza muerta y de caza tasados en 18.000 reales. Además, en esta cuenta no se especifica que se trate de pinturas realizadas para la Reina sino simplemente para “Su Majestad Real”, trato que puede que se refiera a la Reina pero también al Rey. No sabemos si en este legajo se pudiera encontrar otra factura, cosa poco probable o que la historiadora hiciese una lectura incorrecta del documento. Esto supone también que Urrea está equivocado al relacionar estos bodegones con los del Museo del Prado puesto que no coinciden en nada con los de la factura. A pesar de estos equívocos el documento supone una fuente muy importante de información tanto en la valoración de la obra de Nani en su tiempo como para poder identificar estos cuadros en un futuro puesto que es posible que se encuentren aún en las colecciones reales.

En 1794 presenta un memorial para optar a la plaza de Teniente Director por la Pintura en la Real Academia de San Fernando que había quedado vacante por la muerte del Director Antonio Velázquez y el regular ascenso del actual Teniente Director que dejaba su plaza vacante. En este memorial declara, además de ser el académico más antiguo, algunos de sus méritos más importantes (alguno de ellos ya señalados), como su colaboración en el Gabinete de Porcelana de Aranjuez, su colaboración en la Fábrica de Santa Bárbara, su labor docente en la Fábrica de Porcelana y también el haber servido a Isabel de Farnesio y demás personas reales con un “crecido número de obras” especialmente al Infante D. Luis, a quien además tuvo “el honor de enseñar”<sup>85</sup>. También señala cómo había presentado algunas obras a los señores consiliarios de la Academia<sup>86</sup>. Esta petición no tuvo eco, pues ni siquiera fue seleccionado para la votación, que ganó Francisco Ramos el 3 de Febrero de 1794 a Zacarías González Velázquez y a José Camarón. La posible causa del rechazo de los académicos fue quizás, como apuntó Urrea, la avanzada edad de Mariano<sup>87</sup>, que rondaba los setenta años. A pesar de este

---

<sup>83</sup> URREA, *op. cit.*, 1977, p. 167-168. Los cuadros se registran en el *Inventario General del Museo del Prado*, t. I, 1992, nº 389, 747, 750.

<sup>84</sup> El documento en el que se basa es el existente en el AHN, Estado, Leg. 4824. 3-II-1790.

<sup>85</sup> Su labor docente con el Infante D. Luis de Borbón, hermano de Carlos III, debió de ser anterior a 1776, pues este año fue desterrado de la Corte (sobre el infante véase *Goya y el Infante D. Luis*, cat. exp. Zaragoza, 1996). Es curioso como parece ser que el Infante apadrinó a la hija de Mariano, Luisa Nani (Archivo parroquial de San Sebastián, Bautizos, L. nº 47, Fol. 41).

<sup>86</sup> AABASF, Académicos de Mérito 41-1/1. 8-II-1794

<sup>87</sup> URREA, *op. cit.*, 1977, p. 166.

rechazo el italiano seguirá asistiendo puntualmente a las Juntas Generales y de votación de Premios hasta poco antes de su muerte y sigue prestando ayuda en las clases por la falta de algún profesor, como llevaba haciendo desde su nombramiento como académico<sup>88</sup>.

Los últimos años de vida de Mariano debieron ser difíciles. A sus ya comentados problemas de salud, se añadirían los problemas laborales puesto que a finales de la década de los noventa el mal funcionamiento de la Fábrica y la crisis en la que se encontraba la Corona hizo que los operarios no cobrasen periódicamente y ello supuso un auténtico problema para la subsistencia de algunas familias<sup>89</sup>. Mariano no debió ser ajeno a estas dificultades.

Hacia 1800 se le debió conceder la jubilación, tras más de cincuenta años al servicio de la Corona, con una pensión de setecientos reales y además ochenta y siete reales y siete maravedíes para el pago de casa en Madrid<sup>90</sup>, posiblemente la misma en la que había habitado con su última esposa en la Calle del Sordo.

Hasta ahora se desconocía la fecha de su muerte. Viñaza, sin aportar datos documentales, la situaba en 1804<sup>91</sup>. Esta fecha es tomada por Urrea y por Zeri siguiendo a Viñaza<sup>92</sup> el cual seguramente la obtuvo de los documentos existentes en el Archivo de la Academia de San Fernando<sup>93</sup>. Sin embargo Morales y Marín niega esta fecha apuntando la de 1806<sup>94</sup>. Será Mañueco quien devuelva la fecha de su muerte a 1804 gracias a un documento encontrado en el Archivo Histórico Nacional. Aún así, una mala lectura de este documento hizo que se fechara su muerte el 10 de febrero de 1804<sup>95</sup>, cuando en realidad había sucedido el 25 de enero de 1804<sup>96</sup>. Será pues, ésta, la correcta fecha de su defunción.

La situación económica de Mariano Nani no debía ser demasiado mala pero su esposa, Francisca López, a pesar de lo que heredase, sufrirá las consecuencias de

---

<sup>88</sup> En los libros de actas de Juntas del Archivo de la Real Academia de San Fernando se puede observar su puntual asistencia a estas Juntas desde 1765 hasta 1802. AABASF, Libros de Juntas 1765-1802.

<sup>89</sup> MADRID, *op. cit.*, 1999, p. 53-54.

<sup>90</sup> MADRID, *op. cit.*, 1999; AHN, FC, MH, L. 6784, fol. 72.

<sup>91</sup> Conde de la VIÑAZA, *op. cit.*, 1894, t. 3, p. 187.

<sup>92</sup> URREA, *op. cit.*, 1977, p. 166.- F. ZERI, *op. cit.*, 1989, p. 962.

<sup>93</sup> AASF, Leg 1-49/12. En nota necrológica se fecha su muerte en 1804.

<sup>94</sup> MORALES y MARÍN, *op. cit.*, 1994, p. 231. Señala esta fecha e indica la existencia de un documento de ese mismo año en el cual Francisca López, viuda de Mariano Nani solicita una ayuda. Pero en esta solicitud no indica la fecha de la muerte de Mariano. (AGP. Fernando VII, Caja 126 (Bolsillo Secreto), 1806. El historiador relacionó la petición con la reciente muerte del pintor.

<sup>95</sup> MADRID, *op. cit.*, 1999, p. 116.

<sup>96</sup> AHN, FC, MH, L. 6784, fol. 72.

haberse casado con un hombre ya sexagenario. Así, tras cobrar el sueldo de su marido del mes que le correspondía a su muerte<sup>97</sup>, se la recordará que tal y como se la había advertido no cobrará la pensión de viudedad, aunque el Rey se servirá concederla una limosna, de una vez, de 2000 reales, citándola para que “haga presente todos los años su necesidad”, es decir que la solicite todos los años<sup>98</sup>. No sabemos si lo hizo pero descubrimos que en 1806 su situación es dramática debida a su extrema pobreza y, aprovechando la muerte de Maria Antonia de Nápoles, esposa del Príncipe de Asturias, Fernando de Borbón, solicita una caridad que le es concedida en 60 reales<sup>99</sup>. Más conmovedora es la situación de su hija Ana María Nani, colegiala de Monterrey<sup>100</sup>, pues en una petición de caridad dirigida también al Príncipe de Asturias, declara que se “halla enteramente desnuda y carece de todas las ropas interiores y exteriores necesarias para su decencia y abrigo por no asistirle el Colegio con lo necesario, a causa de sus atrasos”. El Rey decide socorrerla con 100 reales<sup>101</sup>.

No obstante, sabemos que tanto Francisca López como su hija Ana María Nani salieron adelante. En 1820 Ana María se encontraba trabajando como asistente del Administrador del Colegio del Loreto, El Marques de Cerralbo<sup>102</sup>, puesto que ocupará durante los años siguientes. Su madre también seguía viva como lo demuestran los permisos que se conceden a Ana María para visitar a su madre<sup>103</sup>, que vivía con sus hermanos<sup>104</sup>, tíos de Ana María. Permisos que continuarán a lo largo de 1821 y 1822. Finalmente Francisca López fallece en Noviembre de 1822<sup>105</sup>; de su hija no tenemos por el momento más noticias.

---

<sup>97</sup> AHN, FC, MH, L. 6784, fol. 272.

<sup>98</sup> AHN, FC, MH, L. 6784, fol. 173 / L 10848 fol. 155.

<sup>99</sup> A. G. P., FERNANDO VII, Caja 126, (Bolsillo Secreto) 1806.

<sup>100</sup> No sabemos si esta Ana María es la hija que tuvo con Alfonsa Rita Guillén, que como sabemos fue colegiala del de Monterrey, u otra tenida con Francisca López de la que desconocemos su fecha de nacimiento. Lo cierto es que en los documentos trata a Francisca López como su madre y se declara huérfana de Mariano Nani. (A.G.P. Loreto. Personal del Colegio. Caja 2720. Exp. 1 Ana Maria Nani, 19–V–1821).

<sup>101</sup> A.G.P., FERNANDO VII, Caja 126, (Bolsillo Secreto) 1806.

<sup>102</sup> A.G.P., Loreto, Personal del Colegio, Caja 2720, Exp. 1 Ana Maria Nani, 21- XII- 1820.

<sup>103</sup> A.G.P., Loreto, Personal del Colegio, Caja 2720, Exp. 1 Ana Maria Nani, 19 - V - 1821.

<sup>104</sup> A.G.P., Loreto, Personal del Colegio, Caja 2720, Exp. 1 Ana Maria Nani, 14 – VI- 1821.

<sup>105</sup> A.G.P., Loreto, Personal del Colegio, Caja 2720, Exp. 1 Ana Maria Nani, 27 –XI- 1822.



### **3. 5. Vida de José Ferrer\***

Artista que nace en Alcora el 23 de diciembre de 1746, hijo de Vicente Ferrer y María Miñana<sup>1</sup>. Su padre era pintor de cerámica en la fábrica del Conde de Aranda, por lo que, según parece, casi con seguridad adquirió sus primeros conocimientos en la pintura con él, iniciándose también en la pintura de flores, con un cierto sentido decorativo debido al oficio del padre<sup>2</sup>.

Es posible que ya en su juventud asistiese a las academias de aprendices de la Real Fábrica de Alcora donde aprendería el dibujo académico<sup>3</sup>. Esto explicaría que cuando se decidió a completar su formación se matriculase directamente en la Sala del Natural de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 1767<sup>4</sup>, sin pasar por las salas de iniciación.

Tras mas de tres años de estudios el artista debía sentirse lo suficientemente formado para aspirar a Académico de Mérito. Así, en 1769, solicitó a la Institución que le diese un tema para conseguir dicho título. Le es solicitado que pinte *El Tránsito de*

---

\* La personalidad de este artista es todavía poco conocida y no está falta de numerosos interrogantes. El mayor problema es la existencia de otro José Ferrer (conocido por *Ferreret*), dado a conocer por ORELLANA (*op. cit.*, 1967, p. 392 y ss.), que también se dedicó a la pintura de flores. Este artista nace en Valencia en 1728 donde muere el 6 de septiembre de 1782. Estudió el dibujo en la escuela de José de Vergara. El consiliario de la academia de San Carlos, Don Antonio Pasqual poseyó ocho floreros de su mano que fueron muy valorados por el diletante valenciano. No debemos pensar que Orellana pudiese confundir a este artista con el padre de José, Vicente que según parece también fue pintor de flores. Aun así, no deja de ser curioso que olvide en su libro mentar a un artista como José Ferrer, que desarrolló una destacada carrera académica y que además ocupó puestos de importancia. A pesar de ello CAVESTANY (*op. cit.*, p. 98 y p. 101) recogió estas dos personalidades en su obra como artistas diferentes. De igual modo PÉREZ SÁNCHEZ (*op. cit.*, 1997, p. 38) señala la dificultad que plantea el estudio de José Ferrer pues se podrían confundir las obras de ambos pintores. Ante la aparición de nuevos datos debemos seguir manteniendo los interrogantes sobre las personalidades de ambos.

<sup>1</sup> M. ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, Conde de CASAL, *Hª de la Cerámica de Alcora*, Madrid, 1945, p. 148.

<sup>2</sup> CAVESTANY, *op. cit.*, 1936-40, p. 101. Según parece el historiador vio un cuadro de flores realizado por este Vicente. En BENEZIT (*op. cit.*, 1999, p. 411) se dice como Vicente Ferrer trabajaba en la manufactura de Alcora ayudando a Joseph Olery. No podemos asegurar que José aprendiese con este artista, lo cierto es que si conoció a otros pintores de la fábrica especialistas en motivos ornamentales como a Miguel Soliva. Por otro lado Riaño citaba a un Vicente Ferrer escultor en Alcora entre 1783-89. Como veremos más adelante podría confundirle con el propio José que también fue un magnífico escultor.

<sup>3</sup> LÓPEZ TERRADA, *op. cit.*, 2001, p. 214. Recordemos como en el conde de Casal (Escrivá de Romaní) indica en su libro cómo existía una especie de Academia dirigida por el director de pintura. Durante la formación de José debió ser su propio padre el que la dirigía.

<sup>4</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 178. Recordemos que la formación de un discípulo de una Academia de Arte se iniciaba en la Sala de Principios, pasaba luego al Yeso y después al Natural.

San José. La obra no debió ser del gusto de los académicos pues se desestimó su solicitud<sup>5</sup>.

El artista no desesperó y, según parece, siguió su formación en la Academia e incluso decidirá participar en los Concursos Generales, así gana el de 1776<sup>6</sup>, del que conservamos el dibujo que realizó para la prueba “de repente”, *El Rey Don Jaime recibiendo a los embajadores del Gran Khan*<sup>7</sup>. En estos actos descubrimos a un artista que intenta desarrollar una carrera académica típica de la segunda mitad del s. XVIII, pero veremos como por ciertas causas que se cruzan en su vida desarrollara una actividad de pintor de género que será la que le de fama y un nombre en la historiografía posterior. Según parece, cuando se presenta a estos premios era ya director de la Real Fábrica de Alcora<sup>8</sup>, lo que le convertiría en un artista maduro pero con un interés por progresar artísticamente.

En los siguientes años debió continuar su formación pero según parece ya con un interés claro hacia la pintura de flores. En 1780 decidirá participar en el primer concurso de flores que realizará la Academia de San Carlos. Para poder concursar hizo entrega de un memorial que nos desvelará numerosas noticias de su vida. Así, sabemos como el Colegio de Fabricantes de tejidos de seda, en Junta general que se celebró en 2 de febrero de 1775, “con el objeto de establecer una academia para el estudio del dibujo de flores propio de dicha fábrica” le eligió y nombró por maestro y Director General de dicha academia<sup>9</sup>. Junto a Ferrer se presentaron dos especialistas en pinturas de flores para tejidos como fueron Dionisio Medina y José Soriano. El premio fue otorgado a José Ferrer, lo que produjo una cierta polémica pues la Academia le eximió de entregar los diseños para telas y presentar solo un óleo con flores pintadas del natural<sup>10</sup>. Gracias a estas noticias sabemos que Ferrer era considerado un “pintor de flor natural solamente” y que llevaba toda su vida cursando la pintura de flor natural. A esto se unía

---

<sup>5</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 178.

<sup>6</sup> *Ídem*, p. 178. Acuerdos, 1768-1786, 21 de octubre de 1776.

<sup>7</sup> Adela ESPINÓS DÍAZ, *Catálogo de Dibujos (s. XVIII). Museo de Bellas Artes de Valencia*, Tomo II, vol. I (A-U), Valencia, 1984, p. 102, nº 261.

<sup>8</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 67, ARASCV. Varios, nº 44. Libro de premiados y pensionados. 6 de noviembre de 1776. Cavestany (*op. cit.*, 1936-40, p. 101) y López Terrada (*op. cit.*, 2001, p. 214) fijan 1799 como año en que es nombrado director de la Fábrica.

<sup>9</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 68. Acuerdos...1768-1786. 4 de julio de 1780.

<sup>10</sup> Sobre las causas y problemas de estos polémicos premios ya lo estudió Aldana (*op. cit.*, 1970, p. 67 y ss.).

la buena consideración que tenía entre los miembros de la Academia que le eligieron por delante de otros lo que demuestra su calidad artística<sup>11</sup>.

Este escandaloso suceso debió afectar, con toda probabilidad, a Ferrer el cual desaparece por completo de las actas de la Academia, lo que nos induce a pensar que sin duda abandonó la Escuela de Flores. Un motivo del abandono de su actividad académica fue la necesidad de una dedicación plena a la manufactura cerámica que abrió en Ribesalbes en 1781, fábrica que competirá con la del Conde de Aranda<sup>12</sup> en la que se había formado. Es muy interesante la existencia de esta fábrica, cuya producción se conserva y conoce al estar marcadas con una F. A pesar de que el Conde de Aranda logró que fuesen cerrando las diferentes fábricas que le hacían la competencia, Ferrer mantuvo abierta la fábrica al menos hasta 1806<sup>13</sup>.

Sin embargo parece ser que el artista no había cejado en su intención de ser nombrado Académico de Mérito y así, en 1791, pide a la Institución que le de un tema para conseguir tan deseada mención. La Academia le señala el de *Jesucristo arrojando del templo a los mercaderes*, a la vez que le indicaba “que podría pintar donde le acomode y en el tiempo que necesite”, opción que sin duda alguna toma al pie de la letra pues entregará la obra después de cuatro años. Tras ser evaluada por los miembros de la Institución le valió para conseguir el grado deseado el 6 de diciembre de 1795<sup>14</sup>.

Es posible que este éxito y la fama que había logrado en Valencia le sirviesen para trabajar para el marqués de Dos Aguas en la decoración de su palacio donde, según Ponz: “se acreditó en hacer floreros con mucha inteligencia y naturalidad”<sup>15</sup>. Desafortunadamente estas pinturas han desaparecido tras las transformaciones que sufrió el palacio a principios del s. XIX.

En marzo 1799, a pesar de mantener su propia manufactura, es nombrado Intendente de la Real Fábrica de Alcora puesto que ocupará hasta su muerte si bien desde 1813 aparece en los documentos de la fábrica José Delgado como Intendente Interino<sup>16</sup> lo que nos hace pensar que el artista estuviese ya jubilado. Ante la ausencia de más datos debemos pensar que continuó su labor como director de pintura en Alcora,

---

<sup>11</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, doc. N° 3, p. 265.

<sup>12</sup> El conde de CASAL es quien aporta esta noticia basándose en los textos de José de Cavanilles que hizo una descripción de la fábrica (*op. cit.*, 1945, p. 114).

<sup>13</sup> Conde de CASAL, *op. cit.* 1945, p. 116.

<sup>14</sup> ALDANA, *op. cit.*, p. 178. El cuadro con el que consiguió su nombramiento se conserva aún en el Museo de Bellas Artes de San Pío V de Valencia.

<sup>15</sup> Conocemos la noticia por CAVESTANY (*op. cit.*, 1936-40, p. 101).

<sup>16</sup> Conde de CASAL, *op. cit.*, 1945, p. 149.



manteniendo buenas relaciones con la Academia de San Carlos. Finalmente morirá el 4 de diciembre de 1815<sup>17</sup>.

La fama de este pintor se debe prácticamente a su labor como pintor de flores pero descubrimos en él a un artista polifacético que abarcó numerosos campos, no solo artísticos sino también científicos. Recordemos que su nombramiento como académico de Mérito lo fue por la pintura de historia no la de flores. Solo se conoce el dibujo que hizo para el premio de 1776 (ver nota 7). Desafortunadamente no se conservan las pinturas de figuras que conocemos por los documentos. La realizada para la Academia parece ser que desapareció en los bombardeos de 1812<sup>18</sup>. El conde de Casal cita una obra de su mano firmada en 1789, un *Cristo crucificado* que se conservaba en la ermita de S. Cristóbal en Alcora.

Algo casi desconocido hasta ahora es su labor como escultor. La formación, sin duda, la recibió de su padre Vicente Ferrer que, recordemos era escultor en Alcora. Pero no olvidemos como además completaría esta formación con lo aprendido en la Academia, en especial con el descubrimiento de la estatuaria clásica que demuestra en sus obras conocidas. Así de su mano en el Museo Nacional de Arte de Cataluña se encuentran dos esculturas que representan la *Mansedumbre* (firmada: “La Modeló José Ferrer”) y la *Prudencia*<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> CAVESTANY, *op. cit.* 1936-40, p. 98..

<sup>18</sup> Conde de CASAL, *op. cit.*, 1945, p. 148.

<sup>19</sup> El primero que dio a conocer estas obras fue el conde de Casal, ambas provienen de la antigua colección Almenas. El mismo conde indicaba que poseía una figura representando la Música que tenía un gran parecido con ellos. (*op. cit.*, 1945, p. 148). Sobre estas piezas de escultura realizadas por Ferrer véase también, *El Esplendor de Alcora. Cerámica del S. XVIII*, catálogo de la exposición en el Museo de San Pio V, 1995, p. 510 y 511. También se pueden ver las obras de Joaquín Ferrer que debería ser su hijo Ídem, nº 497, 498, 528, 529).

### **3. 6. Vida de Benito Espinós**

El pintor Benito Espinós es, sin lugar a dudas, el mejor y más famoso pintor de flores del s. XVIII español<sup>1</sup>. Natural de Valencia, nace el 23 de Marzo de 1748 y es bautizado el 28 del mismo mes en la parroquia de San Juan del Mercado, hijo de José Espinós (1721-1784) y Juana Bautista Navarro<sup>2</sup>. Su padre, como sabemos por Orellana, fue también pintor y grabador<sup>3</sup> y participó en la creación de la Academia de Santa Bárbara que fue precedente de la de San Carlos. El mismo Orellana indica que era un hombre con una gran afición a los libros de arte, que coleccionó casi compulsivamente. Además, fue un gran conocedor de la historia de la pintura y “logró un particular conocimiento para discernir y conocer las manos de los autores de las pinturas y el estilo de cada uno, y el de sus respectivas escuelas”. Pero no solo eso, puesto que su conocimiento en materias de arte le sirvió de gran ayuda al mismo Orellana quien confesaba que este pintor “es uno de los que más noticias me ha suministrado para esta obra”<sup>4</sup>.

Benito Espinós se formó con su propio padre, con el que se dedicó desde su juventud “al estudio de las Nobles Artes”<sup>5</sup>, y con él aprendió la técnica del óleo sobre lienzo pero también sobre cristal que desarrolló “con especial habilidad”<sup>6</sup>. Es posible que además, debido a la formación intelectual del padre, adquiriese unos conocimientos culturales superiores a los de otros artistas.

No sabemos el motivo por el que se decantó hacia la pintura de flores, género menor para el mundo académico que gracias a su padre él debía conocer bien. Orellana lo atribuye a su gran calidad como especialista en este género.

Es posible que gracias a los contactos de su padre entrase a trabajar en la Real Fábrica de seda, oro y plata de los Cinco Gremios Mayores de Madrid, sita en la antigua

---

<sup>1</sup> La primera aproximación al estudio de este pintor valenciano la llevó a cabo S. ALDANA FERNÁNDEZ, “Benito Espinós Pintor Académico”, *Archivo de Arte Valenciano*, vol. XXXIX, 1968, p. 29-40.

<sup>2</sup> AABASF, Académicos, leg. 70-29/5.

<sup>3</sup> Es muy poco lo que se conoce de la obra de este artista. Sabemos que se dedicó al retrato tal y como lo demuestra el dibujo de Don Manuel Fuster, (275 x 167) que se conserva en el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia (F. B. DOMENECH, *Pinturas y Pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia, 1980, p.258-259, nº 38).

<sup>4</sup> ORELLANA, *op. cit.*, 1967, p. 482-484.

<sup>5</sup> AABASF, Académicos, 70-29/5; AABASCV, Varios, nº 71 (reproducido en ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 284, doc. 17)

<sup>6</sup> ORELLANA, *op. cit.*, 1967, p. 484.

Iglesia del Carmen, donde realizaba diseños de flores para tejidos de seda. En esta institución debió conocer la obra de los maestros franceses, Lamy, Georget y Sauvan, traídos a esta desde las manufacturas francesas. De sus manos debió de conocer el artista el tipo de composición floral que se realizaba en ese momento en Francia, especialmente en Lyon, ciudad de la que provenían. Pero particularmente importante debió de ser su formación como diseñador de tejidos, algo que le servirá de mucho en su posterior carrera pues esta experiencia es la que le ayudará a entrar en la Academia. El inicio de sus trabajos en esta Fábrica aún no está claro pero seguramente fue a fines de los años 70 o comienzos de los 80, pues en 1783 disfrutaba de la suficiente fama para que el Rey Carlos III, por medio de Floridablanca, le encargase el diseño de una “Suntuosa colcha para la reina de Portugal”, que se tejió en la Fábrica de los cinco gremios<sup>7</sup>.

Es muy posible, aunque no tenemos constancia de ello, que el artista asistiese desde su creación en 1778 a la Sala de Flores de la Academia de San Carlos de Valencia cuya dirección aún se encontraba vacante en esas fechas<sup>8</sup>. Es posible que asistiese a la Academia y que se pasase a esta sala por su habilidad para pintar flores. Así, en enero de 1783 participa en el Concurso General y obtiene el 1<sup>er</sup> premio de flores. En él presentó el diseño de una casulla y un florero, junto con los diseños para la colcha que le había encargado el rey<sup>9</sup>. El florero se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia y muestra la obra de un artista maduro como ya lo era, por aquel entonces, Benito Espinós, pues no olvidemos que tenía 35 años y una fama y experiencia laboral reconocidas.

Su fama como pintor de flores quedaría confirmada al año siguiente cuando Carlos III, por Real Orden, decide crear la Escuela de Flores y Ornatos nombrando

---

<sup>7</sup> AABASF, Académicos, 70-29/5; AABASCV, Varios, nº 71. La Noticia fue dada por ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 173.

<sup>8</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 64.

<sup>9</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 173. Desconocemos por completo cómo podía ser el diseño de la casulla pues no se conserva entre los dibujos que han quedado de la Academia de San Carlos. Por el Inventario de la Academia de 1797-1834, publicado por ALDANA, (*op. cit.*, 1970 p. 300 y ss, doc. 33, nº 9), sabemos que consistían en dos papeles de cinco palmos cada uno (aprox. 105 cm.) y el ancho de la seda. En una nota se indica que no existían en 1815.

Sí conocemos, en cambio, algunos de los diseños realizados para la colcha conservados en el Museo de Bellas Artes de Valencia y que pasaron aquí desde la Academia de San Carlos con los nºs inv. 1742 A.E. y 1305 A. E. (VALENCIA, *op. cit.*, 1997, p., 199-201, nº 20-21). En uno de ellos se puede ver el escudo de la casa de Braganza.

como su primer director al artista<sup>10</sup>. Este cargo supondrá una ascensión artística notable para el pintor pues como pintor de género conseguía una valoración artística igual a la de los pintores de “historia”. Este cargo supondrá para Espinós un medio de promoción artística que propiciará que se convierta en el pintor de flores más famoso de la España de final de siglo, sin olvidar, claro está su propia valía artística. Esto está claro en su nombramiento, pues además de su experiencia como creador de diseños para tejidos, adquirida en la Fábrica de los cinco gremios, era ya conocido por la calidad de sus pinturas de flores que el mismo rey reconocía.

Su influencia en el desarrollo de la pintura de flores valenciana e incluso nacional, como veremos, será notable, convirtiéndose en uno de los pintores con mayor fama hasta el siglo XIX.

En estos años siguientes se dedicará de lleno a la enseñanza académica en la Escuela; para ella realizó diversos diseños, tanto dibujos como óleos, para que los alumnos pudiesen dedicarse al estudio del diseño y a su aplicación a los tejidos<sup>11</sup>.

No olvidó las labores privadas y así por encargo de Francisco Pérez Bayer, Arcediano y preceptor de los infantes, diseñó un cobertor para la festividad del día de la Asunción<sup>12</sup>.

Según señala Aldana, pudo ser este mismo Pérez Bayer el que instó al pintor a regalar alguna obra a los reyes<sup>13</sup>. Sin embargo, Jordan y Cherry<sup>14</sup>, consideran que pudo ser el propio pintor el que tuviese esta iniciativa para, tal como hacían otros artistas de la época, poder disfrutar del apoyo del monarca y con él entrar en los círculos de los coleccionistas cortesanos. Es posible que ambas hipótesis sean ciertas, si bien debemos matizarlas pues hay que recordar que lo que Espinós hizo fue regalar, antes de octubre de 1788, tres cuadros de flores al Príncipe de Asturias<sup>15</sup>. Este dato nos acercaría la

---

<sup>10</sup> El 30 de enero de 1784, por Real Orden se nombra a Benito Espinós Director de la “Escuela de flores y Ornatos aplicados a los tejidos”. El documento fue publicado por GARÍN (*op. cit.*, 1945, p. 86-89, doc. 4) y estudiado más a fondo por ALDANA (*op. cit.*, 1970, p. 73 y ss., doc. 4).

<sup>11</sup> Muchas de estas obras se perdieron durante la guerra de la Independencia como veremos más adelante.

<sup>12</sup> El documento que se conserva en el Archivo de la Academia de San Carlos lo dio a conocer ALDANA (*op. cit.*, 1970, p. 284-286, doc. 17), una copia se conserva en el AABASF, Académicos, leg. 70-29/5.

<sup>13</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 173.

<sup>14</sup> W. B. JORDAN Y P. CHERRY, *op. cit.*, 1995, p. 169-170.

<sup>15</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 173, doc. 8 y 17. En el segundo documento, una relación de meritos que hace el propio artista en 1816, recuerda que regaló cinco floreros al Príncipe de Asturias lo que hizo pensar a Aldana que se trataba de estas el número de obras que habían sido regaladas, Jordan y Cherry atribuían este error al intento del artista de engañar al rey para conseguir una pensión (*op. cit.*, p. 201, nota 19). Tras el descubrimiento de una copia de este memorial (AABASF, Académicos, 70-29/5) enviado al rey descubrimos que el artista indica como había regalado tres obras al príncipe por lo que en el memorial publicado por Aldana debe haber una errata.

suposición de Aldana de la intercesión de Pérez Bayer (recordemos que era el instructor de los infantes), si bien la intención del artista, como miembro de una sociedad cortesana, era ganarse el favor del futuro rey. El caso es que sin duda lo consiguió pues como indica en el memorial de 1816, estas obras agradaron al Príncipe, “mandándole hacer otros, que igualmente fueron de su Rl. Agrado”. Estas obras debieron realizarse entre 1788 y 1802. En este último año el artista, que aprovecha una visita del monarca a Valencia, le regala, de nuevo, seis floreros<sup>16</sup>. Su relación con la monarquía no se terminó aquí pues en 1808, en una visita del Príncipe de Asturias a la Academia de San Carlos, el pintor aprovechó para regalarle dos floreros, uno sobre cristal y otro sobre tabla<sup>17</sup>.

Es difícil identificar las obras que el artista fue entregando a la Casa Real. Actualmente se conocen quince obras que pertenecían a las Colecciones Reales, seis de ellas en Patrimonio Nacional y nueve en el Museo del Prado<sup>18</sup>. Es difícil saber qué tres cuadros fueron los regalados por Espinós en 1788. Pérez Sánchez indica que dos de estos cuadros son los floreros del Museo del Prado (nº inv. 4815 y 4293) sin entrar en más consideraciones<sup>19</sup>. Se reafirma en esta idea años más tarde, tras publicar un florero del artista fechado en 1789 y hace notar la semejanza de esta pintura con las anteriormente señaladas, la cual existe claramente, por lo que sí podríamos aceptar la fecha de 1788 para estas obras<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> ALDANA (*op. cit.*, 1970, p. 174), indicaba como estos floreros fueron entregados “personalmente” por el artista en un viaje a Madrid en 1802, interpretando que el artista se refería a él mismo cuando decía en el memorial de 1816: “a cuya dignación expresó su gratitud presentándole en 1802 otras seis obras en su viaje por esta Ciudad que le complacieron”. “Esta ciudad” puede ser Valencia y “su viaje” puede ser el del monarca a Valencia. Ni ORELLANA (*op. cit.*, 1967), ni PÉREZ SÁNCHEZ (*op. cit.*, 1983, 87, 1997), hacen referencia al viaje a Madrid, sí a la entrega de los cuadros pero no a que el artista fuese a Madrid. Sin embargo JORDAN Y CHERRY (*op. cit.*, 1995, p. 170) así lo afirman, y señalan que el artista prolongó su estancia hasta 1803, aludiendo a la fecha de los dos dibujos que de mano del artista se conservan en el Museo del Prado, idea que mantiene LÓPEZ TERRADA (*op. cit.*, 2001, p. 211). El texto es difícil de interpretar pero si así fuese Espinós no habría estado en Madrid. Recordemos que en 1802 los monarcas visitaron la Academia de San Carlos (*Continuación de las Actas de la Real Academia de las Bellas Artes. Establecida en Valencia con el Título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó, en 4 de noviembre de 1804*. En Valencia. En la Oficina de D. Benito Monfort. Impresor de la Real Academia, Año 1805, p. 24, visita de Sus Majestades a la Academia el 4 de diciembre de 1802).

<sup>17</sup> Aldana, *op. cit.*, 1970, doc. 17; AABASF, Académicos, 70-29/5.

<sup>18</sup> En el Museo del Prado encontramos nueve, *Un florero con una vela encendida y un papel* (nº inv. 6299), *Florero* (nº inv. 4815), *Florero* (1878.714, destruido 2ª Guerra Mundial), *Florero* (1878: 717, destruido en la 2ª Guerra Mundial), *Florero* (nº inv. 7191), *Florero* (nº inv. 6364), *Guirnalda de flores* (nº inv. 6368), *Florero* (nº inv. 4293) y en el Patrimonio Nacional seis, *Florero* (nº inv. 10079415), *Florero* (nº inv. 10079414), *Florero* (nº inv. 10032954), *Guirnalda de flores* (nº inv. 10032651), *Guirnalda de flores* (nº inv. 10032653), *Florero* (nº inv. 10079417).

<sup>19</sup> *op. cit.*, 1983, p. 180-181, nº 167 y 168.

<sup>20</sup> PÉREZ SÁNCHEZ en Valencia, *op. cit.*, 1997, p. 40. En realidad los relaciona con todos los floreros del Prado, sin hacer distinciones.

Junto a esta relación con la corte vemos como el artista no abandonó su labor docente como Director de la Escuela de Flores y ornatos. El pintor participó activamente en el devenir de la escuela e imprimió su personalidad artística en los discípulos que por ella pasaron.

La Escuela fue creada con un sentido puramente práctico, en un claro intento de potenciar la formación de diseñadores para la industrial textil, sin lugar a dudas una de las grandes fuentes de ingresos del Reino de Valencia. Por este motivo se elegía a Espinós, artista de calidad pero que sobre todo tenía una gran experiencia en este campo puesto que había trabajado para los Cinco Gremios como diseñador. A pesar de ello veremos como por parte de la Academia y especialmente de Espinós, se atenderá e incluso se defenderá mucho más el aspecto artístico de la formación que el práctico, pesando sobre la institución la idea académica de las jerarquías artísticas y la separación de estas respecto a las prácticas artesanales, finalidad con la que paradójicamente la Escuela fue creada<sup>21</sup>.

En los primeros años es muy probable que las primeras intervenciones de Espinós consistiesen en realizar dibujos de estudios de flores que servirían para que fuesen copiados por los alumnos, especialmente en los meses de invierno cuando no había posibilidad de copiarlos del natural. Desgraciadamente no quedan restos de estos dibujos como sabemos, Espinós debió repetirlos ya que “por haber perecido la mayor parte en el incendio de la casa de la Real Academia en enero de 1812, con el motivo del bombardeo de esta ciudad, procuró reponerlos”<sup>22</sup>. Estos sí se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia<sup>23</sup>.

Antes de la realización de estas obras sabemos que en 1791 entrega “dos pedazos de ropa de espolín” para que sirviesen de modelos para los alumnos de la clase<sup>24</sup>. En 1808, el 3 de abril, entrega de nuevo 38 dibujos para la enseñanza<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> Estos aspectos ya fueron estudiados en otro capítulo al analizar la situación de la pintura de género en el mundo académico.

<sup>22</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 287-8, doc. 19.

<sup>23</sup> Estos dibujos aparecen en el Inventario de la Academia de San Carlos de 1797-1834 desde el nº 107 al 124, alcanzaban la cantidad de 59 dibujos. (ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 311-312, doc. 33). En el inventario que realizó Aldana de las obras existentes en el Museo y Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia incluyó parte de estos dibujos; (*Ídem*, 1970, p. 237-238, nº 105-127. Recientemente parte de estos dibujos han sido restaurados por el Museo de Bellas artes de Valencia y algunos de ellos publicados (Valencia, *op. cit.*, 1997, p. 199-211, nº 20-30).

<sup>24</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 174.

<sup>25</sup> *Ídem*.

Está claro que la mayoría de tales obras pertenecen a esta segunda etapa de su producción, momento de madurez y esplendor de su estilo. Entre ellos debemos diferenciar tres tipos: dibujos, acuarelas y diseños en raqueta para textiles. En estas tres variedades se descubre el método de enseñanza de Espinós, en el que primero pretendía la formación de buenos dibujantes de flores, después que supiesen transmitir la delicadeza del color y la luz y finalmente, que cumpliesen con la función práctica de su formación, la creación de diseños textiles. Al menos quedan tres dibujos anteriores a 1812, los diseños para la colcha de la reina de Portugal, ya comentados. El otro sería un interesante diseño que copiaba uno de los motivos de las *loggie vaticanae*, tomado de un grabado<sup>26</sup>. Después nos encontramos con varias acuarelas y dibujos firmados en 1813, que deben pertenecer a estas obras realizadas posteriormente<sup>27</sup>.

El prestigio alcanzado por Espinós debía de ser notable y su influencia traspasó las fronteras levantinas. Ante la proliferación de nuevas escuelas de dibujos en otras provincias se produjo la necesidad de modelos de buena calidad para los estudiantes. Así, en 1789, realizó diversos dibujos para la Escuela de la Lonja, respondiendo a la solicitud de la Junta de Comercio de Barcelona<sup>28</sup>.

Junto a estos diseños y dibujos de flores el artista realizó estudios de flores al óleo, que no eran sino obras copiadas del natural y que servían del mismo modo como modelos para los alumnos. En ellos se descubre la inmediatez del artista a la hora de reflejar la frescura y naturalidad de las diferentes clases botánicas. Afortunadamente en los últimos años han ido apareciendo diversas obras de este tipo que nos permiten conocer mejor la obra de este artista. Son obras muy interesantes que reflejan la vivacidad del trazo así como la frescura de la inmediatez.

A pesar de su calidad como artista y su labor docente no estuvo libre de diferentes críticas, Espinós en su modo de enseñanza por parte de Monfort<sup>29</sup>. En realidad se trataba de ataques contra la Academia, que pensaba más en la formación de artistas que en la de profesionales del diseño, traicionando el espíritu con el que fue creada la Escuela. Se realizará un ataque directo a Espinós en el que se le culpaba de

---

<sup>26</sup> Realizado en 1788 no hace sino demostrar la función práctica de la escuela que recordamos cómo también era de ornatos. (Valencia, *op. cit.*, 1997, p. 202, nº 22)

<sup>27</sup> Véase catálogo de dibujos.

<sup>28</sup> LÓPEZ TERRADA, *op. cit.*, 2001, p. 210.

<sup>29</sup> El momento de crisis se produce en 1789, en el que ante el poco mérito de los estudiantes no se concederán ningún tipo de pensiones. Esto provoca que la Academia pida el parecer de los profesores. Se conservan los de Monfort y Espinós (ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 84 y ss.).

rehusar en “un acto de vanidad en el Director de no quererse sujetar a hacer adaptar los estudios a los tejidos o fábrica”, acusándole de despreciar esta enseñanza de flores por mecánica. La defensa de Espinós no debió ser muy contundente ni férrea por lo que la Academia decidió hacer caso a Monfort y aconsejar al artista una mayor aplicación en el cumplimiento de sus funciones. A pesar de ello, el sistema de enseñanza se siguió basando en la formación de buenos pintores de flores y mediocres diseñadores textiles. A pesar de ello la dedicación del artista en la enseñanza era completa. Prueba de ello es que debido a unas obras de remodelación del edificio de la academia la clase de flores se vio afectada y la Junta decidió que durante los dos o tres meses que durase la obra las clases se impartirían en la propia casa del director, a la hora que este tuviera por más conveniente. En junio de 1795 sabemos que está enfermo<sup>30</sup>.

Lo cierto es que a pesar de los diversos problemas en la aplicación de lo estipulado por Carlos III, la Escuela de Flores y Ornatos de Valencia a principios de siglo gozaba de un gran prestigio en toda España, sobre todo por la magnífica formación de sus discípulos. Sabemos como se van creando otras escuelas de dibujo en otras partes de España, tales como las de Valladolid, Zaragoza, Barcelona, Mallorca, Tarragona y Murcia. A esta última se sabe que en 1801 se le enviaron 36 dibujos de ornatos, posiblemente en alguno de ellos trabajase el pintor<sup>31</sup>.

Durante la Guerra de Independencia el artista se ve envuelto en los sucesos que esta trae consigo. Sin lugar a dudas, como veremos, estuvo unido a la causa de Fernando VII, sin que ello afecte a su labor de artista. Así en 1808 participó en las Rondas de vigilancia de la ciudad<sup>32</sup>. Pero no se queda ahí su colaboración pues su único hijo se enrola en el ejército para luchar contra Napoleón, y muere prisionero en Francia<sup>33</sup>. A pesar de ello cuando la ciudad fue tomada por Suchet en 1812, Espinós fue reafirmado en su puesto de director y se le subió el sueldo<sup>34</sup>. La ciudad será liberada y en 1814 la visita el nuevo monarca, Fernando VII, momento que, como señalamos antes, aprovechará el pintor para entregarle dos nuevas obras, dos floreros, uno en tabla y otro en cristal. En Agosto de 1814 sufre un ataque de apoplejía que le dejará inválido de la mano derecha y parece ser que ciego<sup>35</sup>. Así aparece en el retrato que le hace su

---

<sup>30</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 92.

<sup>31</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 97.

<sup>32</sup> *Ídem*, p. 101.

<sup>33</sup> AABASF, Académicos, 70-29/5.

<sup>34</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 174.

<sup>35</sup> *Ídem*, p. 175, p. 284-285, doc. 17; AABASF, Académicos, leg. 70-29/5.



discípulo José Zapata. Es posible que este mismo se hiciese cargo de la Escuela hasta el 31 de marzo de 1815, fecha en la que Espinós, ante la imposibilidad de seguir desempeñando su cargo, solicita a la Academia la jubilación<sup>36</sup>. Se le concede el 6 de abril de ese mismo año con sueldo, voto, asiento y demás prerrogativas anejas a su cargo<sup>37</sup>.

Tras su enfermedad y a pesar de haber conseguido una buena jubilación, el artista debía pasar aprietos económicos pues ya no poseía los ingresos de su trabajo al encontrarse imposibilitado y debía mantener a su esposa y a su hija aún doncella. Posiblemente esto le animase a solicitar al Rey, por dos veces, en mayo y septiembre de 1816, una pensión alegando sus servicios prestados a la corona (en el memorial enviado al rey hace un resumen de sus meritos relacionados especialmente con la casa real)<sup>38</sup>. Parece ser que no tuvo contestación o que directamente se obvió su solicitud. A pesar de su enfermedad tuvo a bien regalar a la Academia un cuadro de flores que presidía la Sala de Juntas de la Institución<sup>39</sup>.

Finalmente, el mismo día que cumplía 70 años, fallece el pintor en Valencia<sup>40</sup>. Su viuda, María Manuela de Eros, enviará en 1819 un memorial al Ministro de Estado en el que solicitará una pensión para ella y su hija<sup>41</sup>. No debió ser contestada su petición. En 1830 aún vivía con su hija en el barrio 7 del Cuartel del Mercado. Conocemos esta noticia debido a que Miguel Parra pide a la Academia que adquiera ciertos dibujos de Espinós en una Almoneda pública de los bienes que su mujer poseía aún<sup>42</sup>. Estos serán adquiridos, lo cual prueba el prestigio del que todavía gozaba el artista ya en época romántica además de demostrar el continuismo de las enseñanzas en la Escuela de Flores y Ornatos.

---

<sup>36</sup> *Ídem*, p. 284, doc. 16.

<sup>37</sup> *Ídem*, p. 287-8, doc. 19.

<sup>38</sup> Tal y como se indico más atrás existen dos copias de este memorial, una la publicada por ALDANA (*op. cit.*, 1970, doc. 17) y la del AABASF, Académicos, 70-29/5.

<sup>39</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, doc. 19; AABASF, Académicos, 70-29/5. Ambos documentos señalan que “manifiesta, sin embargo de lo decaído de su salud quando lo hizo, sus distinguidos conocimientos en esta clase de pinturas”. No sabemos de qué obra podía tratarse pues no parece responder a lo que se conserva en la Academia de San Carlos.

<sup>40</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, doc. 19; AABASF, 70-29/5. La fecha es 23 de marzo de 1818.

<sup>41</sup> El memorial es remitido al Marqués de Casa Irujo el cual solicitará, en 27 de abril, a la Academia de San Fernando noticias sobre este pintor, la Academia hará, a su vez, el 31 de mayo, lo mismo a la de San Carlos (ALDANA, *op. cit.*, 1970, doc. 22), que recogerá diversas informaciones (ALDANA, *op. cit.*, 1970, doc. 19) y se las enviará a la de San Fernando (AABASF, Académicos, leg. 70-29/5).

<sup>42</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 175. El documento no se reproduce pero se encuentra en el AABASC, “Acuerdos”, 1828-45, 26 de septiembre de 1830).

### **3. 7. Vida de Juan Bautista Romero**

Sin lugar a dudas se trata de uno de los más importantes pintores de flores valencianos y uno de los bodegonistas españoles más notables del fin de siglo.

Nace en 1756 en el poblado de Ruzafa<sup>1</sup>, hoy día barrio de la ciudad de Valencia. Hasta ahora se desconoce cualquier tipo de documentación sobre su formación artística. Parece ser que, al igual que Benito Espinós, trabajó en la Real Fábrica de seda, oro y plata de los Cinco Gremios Mayores de Madrid, en Valencia, donde realizó diseños para tejidos por lo que es posible que se aprendiese el diseño ornamental en la escuela de la fábrica dirigida por los maestros franceses que trabajaban en la manufactura en esos años, Lamy, Georget y Sauvan<sup>2</sup>.

A fines de los años 70 o a más tardar en 1781 se casa con María Vicenta Fos con la que tiene dos hijos, Juan Bautista (nacido en 1781) y Vicente, ambos también pintores y discípulos de la Escuela de flores<sup>3</sup>. Esto parece indicar que el artista gozaba ya de un salario posiblemente como diseñador de telas. Sabemos que ya en esos años realizaba bodegones como demuestran las dos pinturas, fechadas en 1781, que formaban parte de una serie de las estaciones<sup>4</sup>.

Sin embargo su aprendizaje debió continuar en la Real Academia de San Carlos de Valencia donde, aunque se desconoce la fecha de su ingreso en la institución, participa en el Concurso General de 1783 optando al Primer premio de flores sin conseguir ningún galardón<sup>5</sup>. Posiblemente en un intento de prosperar artísticamente decide marcharse ese mismo año a Madrid donde ingresa en la Academia de San Fernando<sup>6</sup>. Su estancia en Madrid debió ser bastante corta pues cuando en 1784 se crea la Escuela de Flores en la de San Carlos pide ser admitido, no sin olvidarse de alegar a

---

<sup>1</sup> S. ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 200.

<sup>2</sup> LÓPEZ TERRADA, *op. cit.*, 2001, p. 251. A pesar de que Sauvans se jubila en 1777 (RODRÍGUEZ GARCÍA, *El Arte de la Seda valenciana en el s. XVIII*, 1951, p. 100) seguramente pudo recibir enseñanzas con él pues ya Romeo contaba con 21 años.

<sup>3</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 200.

<sup>4</sup> Sobre estas pinturas véase el catálogo de pinturas.

<sup>5</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 72. Sustituye a Luis Dixier. En este mismo concurso aparece Espinós por lo que vemos como ambos artistas casi se forman a la vez.

<sup>6</sup> Según los datos proporcionados por PORTELA SANDOVAL, ("Noticias sobre algunos artistas que estudiaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en tiempos de Carlos III", *IV Jornadas de Arte. El Arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, 1989, p. 452-455. *op. cit.*, 454) se descubre que el 17 de octubre de 1783 solicita ser discípulo de la institución un Bautista Romero "Hijo de Bautista, de 28 años, natural de Valencia y discípulo de la Real Academia de San Carlos".

su favor el haber estudiado en la de San Fernando, dato que es confirmado por la información aportada por Portela Sandoval<sup>5</sup>.

El 1 de Abril de 1785 obtiene la primera pensión en flores<sup>7</sup> y al año siguiente vuelve a presentarse en el Concurso General para el que realiza tres floreros y un dibujo<sup>8</sup>. No se tiene más información en los siguientes diez años pero en 1795 aparece opositando de nuevo en el Concurso General, en el que consigue el primer premio<sup>9</sup>. Animado por su éxito decide solicitar el título de Académico de Mérito en la Pintura de Flores, sin embargo la institución no debió considerarlo apto pues no aparece como tal en las actas de la Academia<sup>10</sup>.

En 1796 entabla relaciones con Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, al que hace entrega de dos floreros que hoy se encuentran en la Academia de San Fernando<sup>11</sup>. Es posible que estos regalos fuesen un agradecimiento a Godoy, que pudo facilitarle la entrada en la Real Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro como pintor de flores y frutas, cargo que ocupó desde febrero de 1797 como indica Pérez Villamil<sup>12</sup>.

Es muy posible que los bodegones existentes hoy en el Patrimonio Nacional pertenezcan a este periodo y fuesen regalos del artista al monarca o al Príncipe de Asturias con una clara intención de ganarse el favor real y entrar así a su servicio.

Su vida en la Fábrica no fue demasiado agradable y ya desde el primer momento planteó problemas, algo que como veremos se produciría hasta su muerte. En mayo de ese mismo año solicitó al mismo Príncipe de la Paz que, al carecer de habitación en la citada fábrica y “no poder trasladar su dilatada familia desde Valencia”, se le concediese

---

<sup>7</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 200. Los dibujos se han perdido pero en el mercado londinense apareció en 1989 el óleo con el que consiguió el premio (Valencia, 1997, p. 41, fig. 4).

<sup>8</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, p. 72.

<sup>9</sup> En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva el dibujo realizado para la prueba de repente de ese año (A. ESPINÓS en Valencia, 1997, p. 235, nº 70). Según ALDANA (*op. cit.*, 1970, p. 201-202) podría tratarse de una obra de su hijo Juan Bautista Romero Fos que entonces tenía 14 años y fue también discípulo de la Escuela de flores, aunque por estilo y calidad de la obra lo adjudicó al padre. De esta misma opinión es LÓPEZ TERRADA (2001, p. 251-252).

<sup>10</sup> ALDANA, *op. cit.*, 1970, 201-202.

<sup>11</sup> Estos dos floreros firmados y fechados en 1796 formaron parte de la colección de Godoy (Isadora-Joan ROSE WAGNER, *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*, 1981, Madrid, nº 528-29) y entraron en la Academia en 1816 (A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1964, p. 19, nº 96 y 97).

<sup>12</sup> PÉREZ VILLAMIL, *op. cit.*, 1904, p. 145, Apéndice III, El historiador dio a conocer las nóminas de 1804 y en ella aparece Juan Bautista Romero que trabajaba en la Real Fábrica desde el 15 de Febrero de 1797 cobrando un sueldo de 600 reales. ALDANA (*op. cit.*, 1970 p. 200) que seguramente toma la información de CAVESTANY (*op. cit.*, 1936-1940, p. 100) que a su vez la tomaba de RIAÑO (*op. cit.*, 1879, p. 226), situaba su periodo en la manufactura entre 1800-1802. es curioso como OÑA IRIBARREN (*op. cit.*, 1944, p. 98) sí estaba al corriente de la información de Pérez Villamil. Lo mismo sucederá con PÉREZ SÁNCHEZ (*op. cit.*, 1984, p. 217) que mantenía estas fechas. MARTÍNEZ (*op. cit.*, 1998, p. 250) devuelve la fecha correcta.

una habitación en el palacio del Buen Retiro hasta que hubiese una vacante en la fábrica. La respuesta fue contraria, y se le informó de que no había sitio en el palacio<sup>13</sup>. Esta negativa y, posiblemente, la ausencia de su familia, provocaron que en octubre de ese mismo año solicitase un permiso de cuatro meses para marchar a su tierra natal a recobrar la salud<sup>14</sup>.

A pesar de su ocupadísima labor en la fábrica de porcelana, el artista no olvidará la promoción de su carrera como pintor de género y ese mismo verano expone en la Academia de San Fernando dos cuadros, “un florero y un frutero”<sup>15</sup>. De nuevo, en 1799, presenta diversos cuadros para la exposición anual de la Academia de San Fernando<sup>16</sup>. No sabemos la relación que mantuvo con la Institución madrileña pero sabemos que la Academia poseyó una serie de estampas con flores que utilizó para la formación de sus discípulos<sup>17</sup>.

En 1800 están fechados dos de los cuadros de Patrimonio Nacional que serían presentes para el monarca. En 1801 solicitó poder asistir a la Fábrica solo por las mañanas pero, como solía ser normal, le fue denegado<sup>18</sup>. A pesar de ello su valía como pintor era reconocida y así en diciembre de ese mismo año fue enviado a pintar, junto a Zacarías González Velázquez, a la Casita del Labrador de Aranjuez<sup>19</sup>. Su colaboración con el pintor en este Real Sitio no está clara. Sabemos como el académico terminó en 1801 el retrete de Fernando VII donde representó el Carro del Tiempo y Alegorías de la Soberanía que aparecen sobre un cielo a modo de tapiz que sostienen putti<sup>20</sup>. Pero lo más interesante de esta decoración aparece todo sostenido en una pérgola vegetal en la que se representan una serie de floreros en los que se descubre la calidad y técnica de un especialista en el género. No sería extraño pensar que Romero colaborase en la realización de estas flores pues no olvidemos que son obras al óleo<sup>21</sup>.

---

<sup>13</sup> El documento se haya en el Archivo General del Palacio Real de Madrid, Expedientes Personales, Caja 917/ 37, fue publicado con alguna errata por LÓPEZ TERRADA (*op. cit.*, 2001, p. 252, nota 169).

<sup>14</sup> MADRID, *op. cit.*, 1999, p. 121. Hace referencia a un documento encontrado en el Archivo Histórico Nacional, Fondo Contemporáneo, Ministerio de Hacienda 10840, f. 828. 1797-X.

<sup>15</sup> AABASF, Exposiciones 1793-1851, “7 Agosto 1796, Un fruteo y un florero pintados por don Juan Bautista Romero”.

<sup>16</sup> AABASF, Exposiciones 1793-1851, “4-8-1799. D. Juan Bautista Romero, un frutero, un florero, un grupo de panes y un dibujo colorido de corte de casaca apropiado para texido”.

<sup>17</sup> La Academia prestó al Estudio de dibujo de la Calle Fuencarral “ocho estampas de flores y dos de coronas gravados por Romero” (AABASF, 15-5/1).

<sup>18</sup> Madrid, *op. cit.*, 1999, p. 121, AHN-FC-MH L. 10844, fols. 97, 1801.

<sup>19</sup> *Ídem*.

<sup>20</sup> B. NÚÑEZ BERNÍS, *Zacarías González Velázquez (1763-1834)*, Madrid, 2000, p. 126.

<sup>21</sup> Los bocetos de esta obra realizados por Isidro González Velázquez se conservan en una colección particular madrileña (NÚÑEZ, *op. cit.*, 2000, p. 161, 206-7).

Su labor en la Fábrica del Buen Retiro es muy difícil de determinar. Sin lugar a dudas su magnífica calidad como pintor de frutas y flores se debió plasmar en la decoración de vajillas y otros objetos rivalizando en cierto modo con Mariano Nani. Ciertamente Nani ya se encontraba bastante anciano, y es posible que por ese motivo se contratase a Romero, para suplirle, pues el italiano se jubiló en 1800<sup>22</sup>. Existen un gran número de piezas, realizadas en el periodo en el que Romero trabaja en la fábrica, en las que se encuentran como motivos ornamentales principales las flores, especialmente en guirnaldas o ramilletes, a la manera que se realizaban en la Escuela de Flores y ornatos de Valencia. Es muy difícil asignarle alguna obra con certeza, pero la alta calidad de la pintura y de las composiciones acercan sin duda estas obras al pincel de Romero que como José Ferrer supo trasladar su obra a la decoración de porcelana<sup>23</sup>.

Aún así no debía ser un hombre que gozase de una buena salud pues, de nuevo en Julio de 1804 solicitó al Rey otros cuatro meses de permiso por motivos de salud, lo que se le autoriza condicionado a una pronta mejoría o a una jubilación pues, según se alega, se necesitaba más que nunca del “ejercicio de dicha habilidad en la Fábrica”<sup>24</sup>. Realmente su salud debía ser bastante mala y así lo debieron ver los responsables de la Fábrica al pensar en su jubilación. Confirma esta suposición su temprana muerte acaecida entre los meses de julio y noviembre, posiblemente en Valencia, pues el 16 de este mes la petición de su mujer a su derecho de cobrar la viudedad por la muerte de su marido es denegada ya que “su difunto marido no realizó servicio a la Fábrica sino al contrario”<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Ver vida de Mariano Nani.

<sup>23</sup> A pesar de que en los últimos años se ha venido realizando un importante avance en el estudio de la Fábrica del Buen Retiro, no se ha avanzado demasiado en el apatado de la decoración ni de los pintores. A pesar de que no es este el fin de este estudio pues nos centramos en el estudio del bodegón, se pueden relacionar con el pintor, con las dudas pertinentes, algunas de las decoraciones. Este es el caso del Plato del Museo Municipal de Madrid (inv. 3713) cuyo fondo está decorado por dos ramas de dalias entrelazadas. La manera de realizarlas guarda una extraordinaria relación con el modo en el que realizaban sus dibujos en la Escuela de Flores de Valencia, lo que indica que su autor debía estar familiarizado con esta. Además la representación casi caligráfica de botánico indica que el artista que las hizo era un experto pintor de flores.

<sup>24</sup> MADRID, *op. cit.*, 1999, p. 121. AHN, FC-MH L 10849, fol. 439. 1804-VII-17.

<sup>25</sup> *Ídem*, AN-FC-MH, L. 10849, f. 859. 1804-XI-16.

### **3. 8. Vida de José López Enguídanos**

Se puede considerar a José López Enguídanos como uno de los más destacados bodegonistas del fin de siglo. Hasta ahora era poco lo que se sabíamos de su vida y su obra, conocido casi todo por las noticias que sobre él proporcionó Osorio y Bernard<sup>1</sup> y que en los sucesivos estudios sobre el artista se han repetido sin aportar importantes avances. Afortunadamente, gracias a la nueva documentación sobre él encontrada se despejarán muchas dudas sobre su vida y se ampliará el conocimiento sobre su obra.

En 1816 la Real Academia de San Fernando decidió, “para conservar la memoria de sus ilustres profesores y hacer en sus actos honoríficos mención de los que hubiesen fallecido en estos últimos tiempos [...] recoger las noticias correspondientes, [...] expresando en ellas su patria, padres, estudios, maestros, obras que hayan hecho y sus méritos, épocas de sus nacimientos y muerte y quantas circunstancias convenga así para la historia de las artes como para trasladar a la posteridad el buen nombre de aquellos profesores que las han cultivado con buen gusto y adelantamiento de aquellos”. Debido a este propósito encargó, el 26 de julio, a Manuel Rivero, las noticias que pudiese encontrar sobre José y Tomás López Enguídanos<sup>2</sup>. La respuesta de este no debió de tardar demasiado. El resultado de sus pesquisas se encuentra en el archivo de la institución madrileña<sup>3</sup> y supone un documento único para conocer mejor a José López Enguídanos.

Este pintor nace en Valencia el 21 de noviembre de 1759, hijo de D. José López Enguídanos, natural que fue de la villa de Pozo Seco, obispado de Cuenca, y de D<sup>a</sup> Maria Antonia Perlés, natural de la ciudad de Valencia. Fue bautizado en la parroquia de San Esteban Proto-Martir<sup>4</sup>. Hasta ahora se había mantenido 1760 como año de su

---

<sup>1</sup> OSORIO Y BERNARD, *Galería Biográfica de Artistas Españoles del s. XIX*, 1975, Madrid. (1<sup>a</sup> Edición. 1868).

<sup>2</sup> AABASF, Notas Necrológicas, leg. 47-1/1, 26 de julio 1916.

<sup>3</sup> AABASF, Académicos de Mérito, leg. 172-2/5. El documento se encuentra bajo el título *Apuntamientos para la vida o elogio del Profesor e Pintura D.<sup>n</sup> Josef López Enguídanos y Perles*. Junto a este se encuentra un primer borrador con algunas correcciones y tachaduras que nos hacen suponer que debió de tratarse del entregado por el tal Manuel Rivero.

<sup>4</sup> AABASF, Académicos de Mérito, leg. 172-2/5. En el documento (transcrito en el apéndice documental), debió producirse una errata y aparece escrito el año 1751, cambiando el 1 por el 9, debido a su similar grafía, al copiarlo del libro de bautismos de la parroquia. Esta corrección que hago viene confirmada con el documento dado a conocer por PORTELA (“Noticias sobre algunos artistas que estudiaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en tiempos de Carlos III”, *IV Jornadas de Arte. El Arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, 1989, p. 453) según el cual el artista entra en la Academia de San Fernando en 1774 con 15 años. El documento fue publicado por J. CARRETE PARRONDO en *Hortus Regius*

nacimiento, fecha que daba Osorio y Bernard pero como comprobamos por los documentos encontrados esta varía en un año<sup>5</sup>.

Comenzó sus estudios de diseño en la Academia de San Carlos de Valencia. No sabemos como o porqué, pero el pintor decide venir a Madrid e ingresar como discípulo en los estudios de la Real Academia de San Fernando el 21 de octubre de 1774<sup>6</sup>. No conocemos la profesión de su padre pero debía estar relacionado con alguna actividad artística pues los hermanos pequeños de José, Tomás y Vicente, también se dedicaron a las artes plásticas, pues ambos también entraron en la Academia madrileña<sup>7</sup> donde se formarán como grabadores. Esta dedicación a las artes solo se entendería si hubiese una fuerte tradición artística en la familia, aunque no olvidemos la posibilidad de que José, quince años mayor que sus hermanos, ayudase y fomentase la carrera de estos.

Su formación en la Academia fue la habitual de cualquier otro artista de la época, desde las sala de Principios a la sala del Natural. Su afición por la pintura de naturaleza muerta fue bastante temprana. Así, en 1780, participó en un concurso de flores y frutos ofrecido por un aficionado en el que, a pesar de no ganar fue obsequiado con 360 reales por la calidad de su diseño<sup>8</sup>. Del mismo año se conserva un dibujo, Aula de pintura, en el que demuestra sus conocimientos de perspectiva y su buena mano para trazar<sup>9</sup>. Sabemos como en 1781 se presenta a los premios de 2ª clase en los que conseguirá el primer premio por su dibujo en el tema de pensado de “Telémaco en Rodas”, por el que obtuvo siete de los trece votos posibles<sup>10</sup>. En esta obra demuestra sus notables dotes como dibujante que serán la base de su labor artística como veremos al estudiar su obra<sup>11</sup>.

---

*Matritensis*, por D. Antonio Joseph Cavanilles, edic. a cargo de Cartonajes Suñer, S.A. y del Real Jardín Botánico, C. S. I. C., Madrid, 1991, p. XLI-XLIII. En el texto se mantenía la fecha de 1751 sin corregir.

<sup>5</sup> OSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, 1975, *vid vocem*.

<sup>6</sup> F. J. PORTELA SANDOVAL, *op. cit.*, p. 453.

<sup>7</sup> PARDO CANALÍS, *Registros de matricula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, 1967. Tomás ingresa a los 11 años, el 4 de Mayo de 1786. Vicente, de doce años, ingresa el 1 de Mayo de 1786. Sobre estos artistas véase *Hortus Regius Matritensis*, por D. Antonio Joseph Cavanilles, *op. cit.*, Madrid, 1991, p. XXXVIII-XL.

<sup>8</sup> AABASF, Libros de Cuentas de 1780, leg. 222-3, Recibo nº 19.

<sup>9</sup> 37 x 54 cm., tinta y aguada gris, papel agarbanzado claro. Firmado en el dorso “Josef López Enguñados”. “Dic<sup>te</sup>. 5 de 1780”. I. AZCARATE LUXAN, Mª V. DURÁ OJEA y E. RIVERO NAVARRO, “Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de San Fernando (1736-1967)”, *Academia*, (66), 1988, nº 2304/P.

<sup>10</sup> I. AZCARATE LUXAN, *Historia y Alegoría: Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, 1994, p. 143-145, nº 121.

<sup>11</sup> El dibujo se encuentra en la Academia: I. AZCARATE LUXAN et alii, *Academia*, 1988, (66), nº 1585/P.

En los premios Generales de 1784 obtuvo el Segundo Premio de la Primera clase para los que realiza, en la prueba de pensado, el óleo *El Emperador Heraclio y la Cruz* y, para la prueba de repente, *La Muerte de San José*. El primer premio lo consiguió Juan Navarro<sup>12</sup>. Tanto en la pintura<sup>13</sup>, como en el dibujo<sup>14</sup>, el artista muestra un interés más naturalista a la hora de representarlos, así como un punto de vista frontal y cercano muy común a sus bodegones, eso si, siempre con un ordenamiento equilibrado y contenido puramente clasicista que produce una cierta frialdad.

La trayectoria académica de López Enguídanos debió ser bastante correcta y notable pues sabemos como, “por su honradez y regulares conocimientos”, estuvo con el secretario D. Antonio Ponz “ayudándole en el despacho de los negocios de la Academia y en la composición de la obra de su Viaje artístico de España por lo que hubo de acompañarle también en alguno de sus viages”<sup>15</sup>. Recordemos como Ponz fue secretario de la Academia desde 1776 hasta 1790 por lo que Enguídanos debió desempeñar las funciones arriba citadas, hacia la segunda mitad de la década de 1780, tras sus logros en los premios generales.

Muestra de sus “regulares conocimientos”, así como de su iniciativa, fue la decisión de dibujar y grabar el mismo una *Colección de vaciados de estatuas Antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid*<sup>16</sup>. No es extraño que el artista se dedicase al arte del grabado pues ya desde el 1786 realizaba dibujos para grabar<sup>17</sup> por lo que es lógico pensar que aprendiese el oficio durante estos años. Inicia la

---

<sup>12</sup> AZCARATE LUXAN, *op. cit.*, 1994, p. 153-155, nº 130 y nº 135.

<sup>13</sup> A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Inventario de las Pinturas. Real Academia de Bellas artes de San Fernando”, *Academia*, 1964, nº 313, 126 x 167 cm.

<sup>14</sup> AZCARATE et alii, *Academia*, 1988, (66), nº 1595/P.

<sup>15</sup> AABASF, Académicos de Mérito, leg. 172-2/5.

<sup>16</sup> La obra lleva como título *Colección de Vaciados de estatuas Antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid, Dibuxadas, y grabadas por Don Josef López Enguídanos, Profesor de Pintura. Dedicada al Exc<sup>mo</sup> S<sup>r</sup> Duque de Alcudia. Protector de la Misma Academia*. Madrid. Año de 1794. Un ejemplar se encuentra en la biblioteca de dicha Academia (AABASF, leg. C-6267). Sobre su labor como grabador en A. GALLEGU, *Historia del Grabado en España*, Madrid, 1999 (1ª edic. 1979), p. 297-298. Un ejemplar fue regalado por medio de Francisco Pérez Bayer a la Academia de San Carlos de Valencia el 27 de enero de 1794 donde aún hoy se conserva (*Continuación de las actas de la Real Academia de las Nobles Artes Establecidas en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó, en 6 de noviembre de 1795*, En Valencia. En la Oficina de D. Benito Monfort. Impresor de la Real Academia. Año de 1796, p. 4). Recordemos que Pérez BAYER fue el instructor de Carlos IV cuando era Príncipe de Asturias. El clérigo se convertirá el más importantes valedor de los artistas valencianos en la Corte.

<sup>17</sup> En 1786, o antes, realiza el dibujo de Caio Salustio Crispo y Marco Tulio Cicerón que será gravado por J. Fabregat, para la obra *Salustio. Traducido en Castellano por el Caballero Manuel Sueyro. Van Añadidas las quatro elegantísimas y gravísimas oraciones que pronunció Cicerón contra Catilina: Traducidas igualmente a nuestro idioma por el célebre segoviano Andrés Laguna, médico del Sumo pontífice Julio III*, Madrid, MDCCLXXXVI, en la Imprenta de Manuel González, Calle del Clavel.



colección en 1791 y la terminará en 1794 bajo la dirección de Mariano Salvador Maella en la realización de los dibujos. Muy interesante es la dedicatoria de esta obra al Duque de Alcudia que no es otro que Manuel Godoy y Álvarez de Faria, Protector de la Academia desde el 6 de Enero de 1793<sup>18</sup>. Es posible que sea en este momento en el que se inicie la protección de Enguídanos por el Príncipe de la Paz que durará hasta la caída de este en 1808 y que proporcionará al pintor numerosos beneficios<sup>19</sup>.

Tal vez el primero de ellos fue el de conseguir el título de Académico de Mérito por la pintura. En la Junta Ordinaria de 4 de enero de 1795 el pintor presentó un memorial en el que solicitaba la concesión del grado deseado<sup>20</sup>. Para ello expresó sus méritos, que consistían en sus logros durante su formación, citados más arriba, la colección de grabados de las estatuas, un dibujo de una cabeza y cinco lienzos que consistían en una *Sagrada Familia* y cuatro fruteros. La Junta no tendrá problema alguno en otorgarle el título tras la votación de rigor<sup>21</sup>. Es necesario destacar como el pintor, a la hora de presentar las obras decidió entregar cuatro bodegones, su especialidad pictórica, acompañados por una pintura religiosa. Recordemos que la Academia, desde hacía unos años, ya no otorgaba el título de Académico de Mérito por la pintura de bodegones o flores por lo que incluyó un cuadro de figuras como se pedía por parte de la Institución. El cuadro de la *Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito* se conserva todavía en la Academia<sup>22</sup>. Sin embargo el dibujo no se ha podido localizar. Más complicada es señalar que bodegones fueron entregados por Enguídanos para conseguir el título. En la institución se conservan al menos ocho bodegones de mano del artista. Con seguridad podemos relacionar las pinturas entregadas en 1794 con *Pato, perdices, naranjas y cacharro de cobre* y *Bodegón de Gallinas y cacharros*, pues ambos aparecían en el Inventario de la Academia de 1805<sup>23</sup>. Hasta ahora se pensaba que estas obras provenían de la colección de D. Manuel Godoy pues este poseía cuatro pinturas de Enguídanos dos de las cuales pasaron a la Academia en 1816 tras el

---

<sup>18</sup> AABASF, Libro de Juntas, 3-85. M<sup>a</sup> P. FERNÁNDEZ AGUDA; M<sup>a</sup> A. SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, “Índice de cargos académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII”, *Academia*, (67), 1988, p 380.

<sup>19</sup> Parece que la protección del Príncipe de la Paz afectó a otros miembros de la familia como a su hermano, el grabador Tomás López de Enguídanos.

<sup>20</sup> AABASF, Académicos de Mérito, leg. 172-2/5.

<sup>21</sup> AABASF, Libro de Juntas, 5 de enero de 1795.

<sup>22</sup> 64,5 x 50,5 cm. Fdo.: “Josef Lopez Enguidanos lo inventó y pintó en Madrid año de 1794”. (Inv. 1964, n° 41). n° 50. 52x61; n° 49., 52x61; n° 89

<sup>23</sup> Los datos materiales y documentales de estas pinturas en el Catálogo de las pinturas de Enguídanos.

secuestro de la colección en 1808<sup>24</sup>. Nos referimos a *Bodegón con sandías e higos* y *Bodegón de Hortalizas* que a pesar de tener una gran semejanza con las anteriores aparecen firmadas en 1807. Así, nos faltarían los otros dos bodegones de frutas<sup>25</sup> que podríamos relacionar, con grandes reservas, con las obras *Bodegón de sandías e higos* y *Bodegón con Alcachofas, cerezas, albaricoques y cacharros de cocina* que son, sin duda de mano de Enguídanos. Sin embargo estas obras no aparecen en los inventarios de 1805 y siguientes por lo que debemos relacionarlas con cierta cautela.

En el mismo memorial señala cómo había hecho un San Ramón para la ciudad de León, “el qual ha sido de la aprobación de algunos profesores empleados en la academia”<sup>26</sup>. Esto demuestra que ya era un artista maduro y con una cierta fama, al menos en Castilla, pues añade en su memorial que también había “executado varias obras para dentro y fuera de la Corte”. Entre estas obras tenemos noticias de algunas que había realizado, tanto para iglesias y conventos de Madrid, San Felipe el Real, San Isidro, como para Sigüenza, León o Cádiz, e incluso para América<sup>27</sup>. Así mismo, trabajó para diferentes miembros de la Academia, como lo demuestra una Copia de una Concepción de Murillo y un San Ildefonso para el señor Alfonso Arias Gago<sup>28</sup>. Tal vez, motivado por sus éxitos académicos recientes, decidió presentarse a la plaza de Teniente Director el 6 de septiembre de ese año pero su solicitud no paso de la primera selección<sup>29</sup>.

---

<sup>24</sup> Sobre estas obras en ROSE WAGNER, *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*, 1981, Madrid, nº 328-329. A pesar de no saber como llega a la Academia señala que *Pato, perdices, naranjas y cacharro de cobre* pertenecía a Godoy (nº 327). El Inventario de las obras que entraron en la Academia provenientes de la colección del Príncipe de la Paz en 1816 se encuentra en el AABASF, sig. 619/3. Más información sobre estas pinturas en el catálogo del pintor. Como indicamos en el catálogo se podrían relacionar las otras dos obras de Enguídanos con dos bodegones que aparecen en el Inventario de 1816 y que fueron vendidas en 1818.

<sup>25</sup> Los otros dos bodegones que se conservan en la Academia representan temas de caza por lo que dudamos que se trate de ellos.

<sup>26</sup> AABASF, Académicos de Mérito, sig. 172-2/5.

<sup>27</sup> Ídem. La mayoría son obras religiosas, casi siempre copias de grandes maestros pero llama mucho la atención la serie de “seis frutereros apaisados de tres y media cuartas” que llevó consigo Juan Pérez a América.

<sup>28</sup> Ídem. Alfonso Arias Gago era el Visitador Eclesiástico de Madrid y fue nombrado Académico de Honor el 1 de Febrero de 1789. Gracias a una carta enviada a la Academia para agradecer este nombramiento (AASF; Académicos, leg. 39-17/1) sabemos como fue uno de los más activos enemigos del barroco y defensor del gusto neoclásico, labor que desempeñó en las parroquias. En la carta se dirige a Antonio Ponz. Recordemos que Enguídanos colaboró con este intelectual para la elaboración de su Viaje por España por lo que es muy posible que participase en los encargos realizados por el señor Arias Gago. Es posible que también encargase a Enguídanos la copia del Cristo de Alonso Cano para la Visita Eclesiástica.

<sup>29</sup> Se presentan Luis Paret, Cosme de Acuña, José Camarón, Juan Navarro, José Maea, Zacarías González Velázquez, Francisco Cardona Y José Enguidanos, de los que se seleccionará a Acuña, Camarón y Maea.

En mayo de ese mismo año, ante la buena acogida que tuvo su *Colección de Estatuas* decide enfrentarse a una obra más ambiciosa y plantea a la Academia la realización de una *Cartilla de Principios del Dibujo* de la que presentó el resumen de las figuras geométricas y tres cuadernos con seis diseños de principios cada uno<sup>30</sup>. Parece ser que a la Junta le pareció bien la idea y aprobó el proyecto que debería ser revisado, en los dibujos, por Mariano Salvador Maella y en la geometría por Antonio Vargas<sup>31</sup>. Además la Academia le ayudará económicamente en la realización de esta obra. Así, en agosto de ese mismo año, a la vista del primer cuaderno de la obra, la Junta de la Institución decide auxiliar al artista con 50 doblones a pagar en dos plazos, uno en ese momento y otro cuando entregase el cuarto cuaderno<sup>32</sup>. Al igual que la colección de estatuas, esta obra estará dedicada a Manuel Godoy, ya por entonces Príncipe de la Paz, lo que reafirma la protección de este sobre Enguítanos<sup>33</sup>. La realización de dicha obra llevará varios años al artista pues no entrega el trabajo finalizado hasta el 5 de diciembre de 1802<sup>34</sup>. Ese mismo mes se creará una Junta Extraordinaria para juzgar el trabajo realizado, que aprueba, pero pide a Enguítanos que añada una cartilla más, dedicada a la medida de la cabeza y simetría del rostro humano<sup>35</sup>. Esta decisión es ratificada en la Junta Ordinaria de 2 de Enero de 1803, en la que además deciden que debido al “merito ordinario de asistir a los estudios siempre que se le ha convidado, ha tenido a bien de resolver que se le abone la misma

---

(AABASF, Libro de Juntas, Junta Ordinaria, 7 de septiembre de 1795). Será elegido Cosme de Acuña el 13 de septiembre de ese año.

<sup>30</sup> Así lo comunica en un memorial que presenta a la Junta Ordinaria del 6 de Mayo de 1795, AABASF, leg. 16-21/1.

<sup>31</sup> AABASF, Libro de Juntas 1795, Junta Ordinaria 3 de mayo de 1795; Académicos de Mérito, leg. 16-21/1.

<sup>32</sup> Ídem.

<sup>33</sup> En un memorial enviado al Príncipe el 16 de febrero de 1797 le pedirá el permiso pertinente para poderle dedicar la obra (AHN, Secc. Estado, leg. 3241, nº 19). La relación con Godoy como veremos será muy importante si bien no creemos que fuese íntima. A pesar de ello el propio Godoy le incluirá entre los más destacados pintores de su época: “Dignos fueron por muchos títulos del común aprecio, y lo tuvieron, don Fco. de Goya, don Fernando Selma, don Juan Salvador Carmona, don José López Enguítanos, D. Francisco Bayeu, D. Vicente López, don Antonio Carnicero, don Manuel Carmona, don Manuel Rodríguez, d. Mariano Pío Rivero, d. Luis Paret, el célebre Maella y el estudioso Echevarría” (Godoy, *Memorias*, p. 217-218. Tomado de I. J. ROSE WAGNER, *Manuel Godoy. Patrón de las Artes y Coleccionista*, Tesis doctoral. U. Complutense, 1983, p. 247-248).

<sup>34</sup> AABASF, Libro de Juntas 1795, Junta Ordinaria 3 de mayo de 1795; Académicos de Mérito, leg. 16-21/1. En relación con esta obra estaría la pintura *Familia de Esqueletos* (óleo sobre lienzo, 101 x 70, Museo de la Real Academia de San Fernando, nº 78). La pintura de anatomía tendrá gran desarrollo en los últimos años del s. XIX y la Academia potenció la enseñanza de este tipo de pintura casi científica. Un buen ejemplo será el pintor Juan Bautista Bru que se especializó en este género e incluso trató de adquirir el título de Académico de Mérito por este tipo de pintura a lo que se negó la Academia (AABASF, Académicos, leg. 172-1/5).

<sup>35</sup> AABASF, Libros de Juntas, 1802, Junta Extraordinaria, 23 de diciembre de 1802.

gratificación que se da a los que han sido propuestos para tenencias, quando asista a la corrección de discípulos”<sup>36</sup>. Esta resolución es aplicada a los pocos días, pues suplirá a Zacarías González Velázquez, que posiblemente se encontrase realizando las pinturas de la Casa del Labrador en Aranjuez, en la Sala de Principios<sup>37</sup>. Por fin entregará la cartilla finalizada en abril de ese mismo año<sup>38</sup>.

Tras estos logros, Enguídanos no cesa en sus intenciones de seguir grabando nuevas obras. Así lo expresa en un memorial en el que, tras recordar la labor realizada “sin más auxilio que su trabajo”, notifica su intención de realizar nuevas obras de grabados con las proporciones y simetría del cuerpo humano, sobre bajo relieves antiguos y bustos. Solicita para ello que la Academia le ayude a conseguir la ayuda del Rey<sup>39</sup>. La Junta valorará su labor y le considerará “mui Acreedor de la R.<sup>l</sup> piedad de S. M.”, si bien la institución no puede ayudarle por la cortedad de sus fondos, recordando al artista como le ayudo con la suscripción de 40 ejemplares de su *Colección*.... y con 50 doblones para la realización de la *Cartilla de Principios*<sup>40</sup>. Así se notificará al Protector de la Academia el 11 de agosto de 1803, el cual a su vez debió poner en conocimiento del Rey pues se contestaba a la Academia el 13 de ese mismo mes con la noticia de cómo Carlos IV concedía a Enguídanos los deseados auxilios, siempre supeditados a su adelantamiento y a que la Academia impusiese las obligaciones que debía llevar a cabo<sup>41</sup>. La respuesta de la Academia se produce en septiembre de ese año y comunica al artista que, además de realizar las obligaciones que había prometido en su memorial, debía dar cuenta de sus trabajos a la institución cada seis meses, a la vez que se le obligaba a que, después de concluidos, no emprendería otros sin consultar con ellos<sup>42</sup>.

---

<sup>36</sup> AABASF, Junta Ordinaria de 2 de Enero de 1803, La resolución es sometida a votación y aprobada por mayoría excepto por el voto contrario del secretario.

<sup>37</sup> AABASF, Académicos de Mérito, leg. 16-21/1.

<sup>38</sup> Presenta la cartilla finalizada en la Junta Ordinaria de 3 de Abril de 1803. Un ejemplar se encuentra en la Biblioteca de la Academia de San Fernando, *Cartilla de Principios de dibujo según los mejores originales que posee en sus salas de estudio la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid. Dedícala al Exc. Señor Príncipe de la Paz, protector de la misma Academia, y del autor, Don Joseph López Enguídanos, Académico de Mérito por la Pintura*, Madrid. En la Imprenta Real. Año de 1797. Se hallará en la Librería del Barco, Carrera de San Jerónimo. El libro presenta un total de 41 láminas grabadas. La utilidad de esta cartilla fue celebrada por todos y debió servir a los discípulos de la Academia si bien este uso fue bastante corto pues en 1806 se decide dejar de utilizarla (AABASF, Acuerdos, 1806, leg. 18-8/1).

<sup>39</sup> AABASF, Académicos de Mérito, leg. 16-21/1, 4 de Junio de 1803.

<sup>40</sup> AABASF, Junta Particular de 10 de Agosto de 1803.

<sup>41</sup> AABASF, Académicos de Mérito, leg. 16-21/1

<sup>42</sup> Esta decisión la resuelve la academia en Junta Particular de 7 de septiembre de 1803, comunicando su resolución al Señor Protector el día 10 de ese mismo mes. (AABASF, Académicos de Mérito, leg. 16-21/1).

El inicio de la relación entre Enguídanos y Carlos IV seguramente se debió a la intercesión del Príncipe de la Paz, Manuel Godoy. Recordemos como desde 1795 ya le protegía. Fruto de esta protección será el nombramiento de Pintor de Cámara el 28 de Octubre de 1806<sup>43</sup>, cargo que era solamente honorífico pues parecía “no expresarse en la resolución se le concedía sueldo”<sup>44</sup>. Jurará el cargo el 30 de ese mismo mes. Es muy posible que Enguídanos, para conseguir este cargo, hiciese presentes al Rey, que se hallaba en El Escorial, tres cuadros, una Sagrada familia “y los otros dos de Aves y animales de caza”, que “agradaron mucho a S. M., pero especialmente los dos últimos por verse en ellos exacta y perfectamente retratada la Naturaleza”<sup>45</sup>.

A pesar de su nuevo estatus como Pintor de Cámara, Enguídanos reclamará de nuevo más apoyo, especialmente monetario, pues su cargo era puramente honorífico y necesitaba dinero para vivir. Así se lo hace saber a su protector, Godoy, en un memorial enviado el 20 de enero de 1808. En él recuerda cómo tras su nombramiento, no se le asignó sueldo y que la dificultad de los tiempos y lo crecido de su familia le impedía tener de que vivir<sup>46</sup>. El pintor conseguirá de nuevo la protección del Rey que decide asignarle un sueldo de 15.000 reales de vellón al año, equivalente al resto de pintores de Cámara<sup>47</sup>. Aún con la concesión de esta gracia concedida, no estuvo la suerte del lado del pintor, pues nunca llegó a cobrar este dinero. Es muy posible que tras la caída de Godoy en el Motín de Aranjuez en marzo de 1808, y el reinado de José Bonaparte, las cuentas reales se viesan afectadas y, como otros muchos artistas, perdió el favor real y más en concreto el sueldo que les correspondía. Las acuciantes necesidades económicas del pintor provocaron que el pintor se viese obligado a vender su medalla de oro de dos onzas en 640 reales<sup>48</sup>.

A pesar de gozar de un sueldo real el pintor se dedicó a sus labores en la Academia de San Fernando, tanto docentes como de tasado. Así, fue designado por la

---

<sup>43</sup> Así lo confirma el artista que en una carta dirigida al Príncipe de la Paz recuerda “A la protección, y generosidad de V. A. debía el nombramiento de Pintor de Cámara de S. M., en 28 de octubre de 1806...” (SÁNCHEZ CANTÓN, “Los Pintores de Cámara de los reyes de España”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV, 1919, p. 287).

<sup>44</sup> Todo el proceso del nombramiento se encuentra en un documento en el Archivo General de Palacio, Expediente Personal, Caja 562, Exp. 18.

<sup>45</sup> AABASF, Académicos de Mérito, leg. 172-1/5. Los dos cuadros de aves y animales de caza se encuentran aún en las colecciones de Patrimonio Nacional, en la Casita del Príncipe de El Escorial, *Bodegón* (nº inv. 10033135) y *Bodegón* (nº inv. 10032687).

<sup>46</sup> A. G. P., Exp. Personal, Caja 562, Exp. 18.

<sup>47</sup> Ídem. Tras los trámites pertinentes se decide asignar esta cantidad el 20 de enero de ese mismo año.

<sup>48</sup> B. NÚÑEZ BERNÍS, *Zacarías González Velázquez (1763-1834)*, Madrid, 2000, p. 88.

Institución, junto a Zacarías González Velazquez, para que tasase las pinturas al temple que había realizado D. Juan Antonio Castaños para la Duquesa de Villahermosa<sup>49</sup>. En 1812 se presenta a la plaza de Teniente Director que había quedado vacante por la promoción a Director de pintura de Francisco Ramos. La plaza será otorgada a José Maea<sup>50</sup>.

Finalmente, muere el 4 de Julio de 1812 y es enterrado en el Campo Santo de la Puerta de Toledo<sup>51</sup>, que pertenecía a la Parroquia de San Millán. Antes de su muerte el artista hizo declaración de pobre ante el Escribano Juan José Gómez Ortega<sup>52</sup>. En ella leemos que, al encontrarse enfermo en la cama, se declaraba pobre de solemnidad. Nombra a su esposa Aniceta Martín García y a sus hijos José, María y Josefa López Enguidanos García, todos menores de edad, sus herederos Sin embargo su situación era de pobreza extrema pues encarga a su esposa que pague todas las deudas contraídas por la imposibilidad de trabajar y de no haber cobrado su sueldo de Pintor de Cámara. Así mismo, la encarga que pague a su primo Sebastián de Rojas los 20.000 reales que aún le deben por la compra de su casa, sita en la calle de la Espada, numero once, cuarto principal, manzana cincuenta y cinco. Como vemos su situación era, en cierto modo un poco desesperada, algo normal entre los artistas de esta época que sufrirán terriblemente estos años de guerra.

La situación de su esposa no debió mejorar pues dos años después presenta una solicitud pidiendo se le conceda una pensión, pues su marido había sido Pintor de Cámara sin llegar a cobrar nunca el dinero que se le debía. Gracias a esta documentación sabemos como aún habitaba en la misma casa que según el testamento no podían pagar. En este memorial señala como se encuentra “viuda, enferma, pobre e indigente” y que con ella vivían todavía sus tres hijos. A pesar de su suplica y de tener la razón de su parte la petición será rechazada por parte de la Real Casa<sup>53</sup>.

---

<sup>49</sup> NÚÑEZ BERNÍS, *op. cit.*, 2000, docs. 87 y 89.

<sup>50</sup> *Ídem*.

<sup>51</sup> A. G. P. Exp. Personal, Caja 562, Exp. 18. Entre los documentos se encuentra una copia del acta de defunción que se encontraba en la Parroquia de San Millán, en el Libro de Difuntos, f. 183.

<sup>52</sup> AHPM, leg. 20.763, 4 de Julio de 1812.

<sup>53</sup> A. G. P. Exp. Personal, Caja 562, Exp. 18.



### **3. 9. Vida de Bartolomé Montalvo**

Bartolomé Montalvo y Martín, es un pintor cuya fama se debe especialmente a su labor de paisajista, especialidad en la que destacó en la primera mitad del s. XIX, pero que también se dedicó a la producción de bodegones, género que practicó dentro de la estela de Meléndez y más en concreto de Enguídanos dentro del bodegón neoclásico y que mantuvo viva ya en el s. XIX.

Nace este artista en Sangarcía (Segovia), en 1769<sup>1</sup>, hijo de Baltasar Montalvo y Francisca Martín<sup>2</sup>. No sabemos cuando llegó a Madrid pero en 1785 se inscribe como alumno de la Academia de San Fernando<sup>3</sup>. En 1793 se presentó al concurso de Primera Clase en el que solo obtuvo la tercera posición<sup>4</sup>. Ya Osorio y Bernard destacó cómo había sido discípulo de Zacarías González Velázquez<sup>5</sup>, algo admitido y señalado por todos aquellos historiadores que han estudiado la vida del artista. Lo cierto es que existió una estrecha relación entre ambos. Así, sabemos que participó como testigo del testamento del padre de Zacarías, D. Antonio González Velásquez en 1794 y del mismo Zacarías en 1799<sup>6</sup>. También tenemos noticias de que colaboraba o aprendía con Zacarías cuando este pintaba las bóvedas de la Casa del Labrador de Aranjuez<sup>7</sup>.

A pesar de esta amistad con Zacarías vemos como también colaboró con Mariano Salvador Maella en la temprana fecha de 1795, para la realización de las Alegorías de las Estaciones junto a Vicente López, José de Madrazo, José Aparicio, Ramón Lletget, José Leonino Peros, Juan Gálvez y Carlos Mariani<sup>8</sup>.

Durante su formación en la Academia se especializó en el Paisaje pero no abandonó su afición por la pintura de bodegones presentando algunos de ellos en la Exposiciones que desde 1793 se realizaban en la Academia. Así en 1807 expone “una liebre pintada en tabla”, en 1808 “un bodegón de pesca” junto a cuatro países y en 1819,

---

<sup>1</sup> M. OSORIO Y BERNARD, *Galería Biográfica de artistas Españoles del s. XIX*, Madrid, 1975, p. 458. Sobre la vida de Montalvo ver también M<sup>o</sup> Jesús DE TORRES-PERALTA, “Bartolomé Montalvo en las piezas de maderas finas del Palacio de El Escorial”, *Actas de las II Jornadas de Arte*, Madrid, 1984, CSIC, p. 425-432.

<sup>2</sup> AHPM, Prot. 25628, fol. 72.

<sup>3</sup> PARDO CANALÍS, *op. cit.*, 1967.

<sup>4</sup> AZCÁRATE LUXAN et alii, *Historia y Alegoría: Los Concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, 1994, p. 189.

<sup>5</sup> OSSORIO y BERNARD, *op. cit.*, 1975.

<sup>6</sup> B. NÚÑEZ BERNÍS, *Zacarías González Velásquez (1763-1834)*, Madrid, 2000, p. 103.

<sup>7</sup> J. DE LA MANO, 1996, p. 384-385.

<sup>8</sup> MORALES Y MARÍN, *Maella*, Madrid, 1996, p. 165.



“cuatro cuadros que representan varias aves y animales muertos y una pellerera con unas gallinas”<sup>9</sup>.

El 31 de octubre de 1801 contrae matrimonio con Ana Maria Cruz Arias, natural de Madrid, con la que tuvo tres hijos: Bartolomé, Tomasa y Bibiana<sup>10</sup>.

El 2 de abril de 1814 solicitó el título de Académico de Mérito de la de San Fernando, aludiendo entre sus méritos el haber sido pensionado por Carlos IV en el ramo del paisaje, y el desempeño de varios encargos para el monarca. Indica además su continuo estudio en el paisaje “como en otras barías cosas ejecutadas por el natural”, para demostrarlo entrega ejemplos de esto para que la Junta de Académicos le evaluará. Esta valoró su trabajo y al día siguiente fue nombrado Académico de Mérito<sup>11</sup>.

Su trayectoria oficial no terminó con este nombramiento pues al año siguiente, el 31 de mayo de 1815, solicitó a Fernando VII los honores de Pintor de Cámara, que el rey le concedió en el ramo de paisajes el 7 de junio<sup>12</sup>. El cargo, como también le sucedió a José López Enguídanos, era puramente honorífico, lo que suponía que no estaba acompañado de sueldo por lo que al año siguiente el pintor solicitará al rey un sueldo ante la imposibilidad, ya que debía mantener a su numerosa familia, de poderse aplicar como quisiera en las obras que debe presentarle<sup>13</sup>. Para la concesión de esta gracia se pedirá la opinión del Pintor de Cámara Vicente López, el cual dará su aprobación en un informe en el que indica como “no solo es un excelente Profesor en el ramo de países, y sin disputa de lo mejor que se conoce hoy en España, y que de igualmente, posee el ramo de pintar aves perfectamente”<sup>14</sup>. Es interesante destacar la apreciación de Vicente López de cómo era un destacado pintor de aves. Gracias al apoyo del valenciano a Montalvo se le asignará la labor de realizar paisajes de los Reales Sitios por los que cobrará 13.500 reales anuales<sup>15</sup> lo que le permitirá, a partir de ese momento, gozar de una cierta estabilidad económica hasta su muerte.

---

<sup>9</sup> AABASF, Exposiciones 1793-1851. Es interesante destacar como la liebre pintada en tabla podría tratarse de la que se encuentra en Patrimonio Nacional y que tal vez fuese un regalo del artista al rey Carlos IV.

<sup>10</sup> AHPM, Prot. 25628, fol. 79. Hizo Carta dotal ante D. Pablo Valladares.

<sup>11</sup> AABASF, Académicos de mérito, leg. 172-1/5.

<sup>12</sup> AGP, Personal, Caja 696, Exp. 3.

<sup>13</sup> *Ídem*.

<sup>14</sup> *Ídem*, 4 de abril de 1816.

<sup>15</sup> *Ídem*, 22 de mayo de 1816.

Tal vez debido a esta estabilidad económica tanto él como su esposa deciden testar el 15 de Junio de 1818, dejándolo todo a sus tres hijos<sup>16</sup>.

El artista a partir de este momento se dedicó al servicio del rey viajando por diversos lugares para realizar diferentes vistas de diversas ciudades y paisajes. Así sabemos como en 1831 irá al Sitio de San Ildefonso, en Segovia, y a los reinos de Valencia y Murcia así como al Principado de Cataluña<sup>17</sup>.

El artista muere ya bien entrado el siglo XIX, el 11 de agosto de 1846 en Madrid, dejando a su mujer viuda con sus dos hijas, Tomasa y Bibiana. Su hijo Bartolomé debió morir antes pues no aparece citado en el testamento<sup>18</sup>. Dos años después, el 4 de febrero de 1748, se procedía a la partición de sus bienes entre sus herederos<sup>19</sup>. Así, estos fueron sus dos hijas Tomasa Montalvo y D<sup>a</sup> Bibiana Montalvo y su viuda Ana María de la Cruz. Gracias a este documento descubrimos que el pintor era un hombre acomodado y gozaba de un notable patrimonio. Entre sus bienes estaba su propia casa que se encontraba en la calle del Pez, número 2. En los inventarios de cada una de las partes que recibieron sus herederos descubrimos que el artista poseía una magnífica colección de pinturas y estampas que alcanzaban el medio centenar entre ambas. Desafortunadamente las descripciones, cuando aparecen, son muy someras y no nos permiten hacernos una idea de los temas representados ni de si eran obras suyas o de otros pintores. Debemos considerar que las descritas como “países” se deben a la mano de pintor. Sin embargo por desgracia no aparece ninguna descripción que se refiera a un bodegón si bien debemos imaginar que entre todas estas obras debía existir alguno de su mano<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> AHPM, Prot. 25628, fol. 72, 15 de Junio de 1818. Escribano Rafael Ramírez.

<sup>17</sup> AGP, Personal, Caja 696, Exp. 3.

<sup>18</sup> *Ídem*.

<sup>19</sup> AHPM, Prot. 25628, fol. 72-94 vº. Escribano Jose María Fernández.

<sup>20</sup> *Ídem*. Las diferentes hijuelas aparecen en los folios 89 y ss.



## **PARTE II**

### **Catálogo de obras**



## **1. CATÁLOGO DE PINTURAS**

El siguiente catálogo de pinturas esta ordenado por escuelas: Madrid, Andalucía, Valencia, Cataluña y Mallorca. Así mismo, se han dispuesto los artistas por orden alfabético en cada apartado. Les sigue el catálogo de cartones para tapices en el que vuelven a aparecer artistas como Mariano Nani o Francisco Goya pues hemos decidido no romper la unidad de los catálogos. Este catálogo también aparece ordenado alfabéticamente. Le sigue el catálogo de modelos para piedras duras. Finalmente está el catálogo de piezas de porcelana con decoración de naturalezas muertas.

Para la realización de estos catálogos, además de la bibliografía y documentos que aparecen citados, ha sido muy importante la consulta de los diversos Inventarios reales en el Archivo General del Palacio Real de Madrid. Para una mejor y más ordenada localización de estos los señalamos ahora e indicamos el lugar en el que se encuentran. Respecto a los inventario de la Real Fábrica de tapices de Santa Barbara aparecen transcritos en el Corpus Documental.

### **INVENTARIOS**

#### **Palacio Real de Madrid**

- Inventario del Palacio Real de Madrid de 1772 (AGP, Secc. Administrativa, leg. 38).
- Inventario de 1794. Testamentaria de Carlos III (publicado por Patrimonio Nacional en 1988, t. I).

- *Pinturas existentes en este Palacio nuevo de Madrid del Real Sitio de San Lorenzo* (sin fecha). (AGP, Secc Administrativa, leg. 767, exp. 2).
- *Pinturas que no existen del Ynventario del Real Palacio de San Ildefonso y otras que se hallan en este nuevo de Madrid* (AGP, Secc. Administrativa, leg. 767, Exp. 2).
- *Palacio Nuevo de Madrid. Pinturas que no están en el Ynventario de Furriera* (AGP, Leg. 767, Exp. 3).
- *Inventario del Palacio Real de Madrid de 1814* (AGP, Secc. Administrativa, leg. 38).
- *Inventario del Palacio Real de Madrid de 1811* (Publicado por Luna, 1993).
- *Palacio Real. Inventario de las Existentes en las Reales Habitaciones, ejecutado en diez de Junio de mil ochocientos y veinte y dos* (AGP, Secc. Adm., Leg 767, Exp. 18).
- *Inventario de 1834. Testamentaría de Fernando VII* (AGP, Fernando VII, Secc. Registros, leg. 4807, fol. 1).
- *Inventariodel Palacio Real de Madrid de 1873*(Publicado por Luna, 1974).

#### Palacio Real de Aranjuez

- *Inventario de 1794. Testamentaría de Carlos III* (publicado por Patrimonio Nacional en 1988, t. II).
- *Inventario del Palacio Real de Aranjuez de 1818* (AGP, Secc. Administrativa, Leg. 38).
- *Inventario de 1834. Testamentaría de Fernando VII* (AGP, Fernando VII, Secc. Registros, leg. 4807, fol. 93vº).

#### Palacio de la Granja de San Ildefonso

- *Inventario de 1746* (Publicado por Aterido, 2004).
- *Inventario de 1794 Testamentaría de Carlos III* (publicado por Patrimonio Nacional en 1988, t. II).
- *Inventario de 1834. Testamentaría de Fernando VII* (AGP, Fernando VII, Secc. Registros, leg. 4807, fol. 122).

Palacio del Buen Retiro

- Inventario de 1772.

San Lorenzo de El Escorial. Casita del Príncipe

- Inventario de 1834. Testamentaría de Fernando VII (AGP, Fernando VII, Secc. Registros, leg. 4807, fol. 163vº).

Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara

- Inventario de 1834. Testamentaría de Fernando VII (AGP, Fernando VII, Secc. Registros, leg. 4807, fol. 35vº).





## **1. 1. MADRID**

### **1. 1. 1. Catálogo de pinturas de José López Enguídanos**

#### **-1. *Bodegón de gallina y cacharros***

Óleo sobre lienzo, 48 x 63 cm.

Madrid. Real Academia de San Fernando (nº inv.: 89).

En el áng. Inf. Izq., nº 301, pintado.

Pegado en el marco sello con el nº 81.

Sobre una mesa de madera vista en ángulo aparecen una gallina viva, un abejaruco muerto y un pollo desplumado. Detrás se ven unas alcachofas, un cesto de pepinos y calabacines, dos palomas colgadas y una jarra de cobre. Aunque no está firmada es una obra segura de Enguídanos. Interesante la introducción de una gallina viva.

El cuadro está recortado, debía ser más grande. No puede provenir de la Colección Godoy como se señala en la guía de la Academia pues esta pintura estaba en la Institución antes de 1805 como indica el *Inventario General, 1796-1805* (AABASF, CF-1/2): “301.- Varias aves, una cesta de calabacines y un jarro de cobre pintado por D. Joseph Enguídanos, alto media vara y 3 pulgadas, marco dorado. Académico de Merito en 4 de Enero de 1795”. En el Inventario de 1817 aparece con los tres siguientes que tenían las mismas medidas: “nº 27 otros Cuatro cuadros de 1 pie y 9 pulgadas de alto con 2 pies y 1 pulgada de ancho representan caza muerta y frutos con algunos utensilios de cocina; su autor D. Joseph de Enguídanos” (*Inventario de los cuadros que existen en las Salas de la Real Academia de San Fernando en el año de 1817* (AABASF, CF-2/17). Se trata pues, junto con la siguiente, de uno de los cuatro fruteros que presentó para ser nombrado Académico de Mérito. En 1818 se conservaba en la sala de juntas junto a su compañero: “nº 37. Representa algunas aves, verduras, con un jarro de cobre,... de Don José Enguídanos” (*Catálogo de los cuadros*,..., p. 7). En 1821 en la Sala Segunda (*Catálogo de los cuadros*..., p. 9, nº 38). También en 1824 (*Catálogo de los cuadros*, p. 18, nº 17).

Debemos pensar pues que fue una de las obras que el artista entregó en 1795 para conseguir su título de Académico de Mérito. En esta obra demuestra un

conocimiento de la obra de Luis Egidio Meléndez de la deriva directamente. A pesar de no alcanzar la maestría de este la obra demuestra que Enguídanos dominaba perfectamente la representación de los objetos y sus calidades. Así mismo es una magnífica muestra del bodegón neoclásico con una composición muy ordenada y simple.

Bib.: Pérez Sánchez, 1983, p. 175.

**(Lámina 1)**

**- 2. Bodegón con pato**

Óleo sobre lienzo, 47 x 61 cm.

Madrid. Real Academia de San Fernando (nº inv.: 30).

Pintado nº 304.

Sobre una mesa dispuesta en diagonal aparecen representados dos naranjas, una de ellas partida, un pato muerto boca arriba que centra la composición, detrás otro pato, un puchero de cobre y dos perdices colgadas por las patas.

Compañera de la anterior, debemos señalar que es improbable que proceda de la colección Godoy, tal como señalan Rose Wagner y Pérez Sánchez, pues estaba en la Academia antes de 1805 como se indica en el *Inventario General 1796-1805* (AABASF, CF-1/2): “304.- Varias aves, una olla de cobre y naranjas por D. Joseph Enguídanos”. Recordemos que los bienes de Godoy no fueron confiscados hasta 1808 por lo que esta obra debe de ser de las presentadas por el artista con motivo de su nombramiento como Académico de Mérito en 1795. En 1818 en la Sala de Juntas: “nº 38. Caza muerta y fruta...: del mismo autor (Enguídanos)” (*Catálogo de los cuadros...*, p. 7). En 1821 en la Sala Segunda (*Catálogo de los cuadros...*, p. 9, nº 39) donde se encontraba en 1824 (*Catálogo de los cuadros...*, p. 18, nº 18).

Muy semejante en su composición a su compañera, en ella Enguídanos demuestra su deuda con Meléndez, no tanto en la manera de componer como en su técnica y dibujística. A ello debemos añadir su conocimiento de los modelos flamenco como demuestra la calidad de los plumajes de las aves. Al igual que en su pareja el lienzo ha sido recortado en la parte superior.

Bib.: Rose Wagner, 1981, nº 327; Pérez Sánchez, 1983, p. 175;

**(Lámina 2)**

**- 3. *Bodegón con alcachofas, cerezas, albaricoques y cacharros de cocina***

Óleo sobre lienzo, 52 x 61 cm.

Madrid. Real Academia de San Fernando (nº Inv.: 49).

En un sello pegado a la izquierda nº 3.

En un sello pegado a la derecha, nº 504.

Dispuestos sobre el suelo aparecen representados varias cerezas, albaricoques y una alcachofa dispuesta de forma transversal. Detrás, cuencos de barro, jarra de cerámica blanca y una frasca de vino.

Interesante obra que sin dudas debe ser de la mano de López Enguñados por la similitud de la técnica y de la manera de representar los objetos. Su presencia en la Academia de San Fernando así como la semejanza de las medidas con las anteriores (recordemos que están recortadas en la parte superior) nos hace pensar que podría tratarse de una de las cuatro que entregó a la Academia para ser nombrado Académico de Mérito. Sin embargo no podemos asegurarlo con certeza pues no aparece en los inventarios de la Academia de 1805 y ni en los siguientes.

En este caso el pintor optó (frente a las escenas de interior de cocina de los anteriores) por una composición de frutos que bien podrían representar un bodegón de Primavera pues todos ellos son típicos de esta estación. Esto no sería algo extraordinario y seguiría muy de cerca las obras de Meléndez del que este pintor es cercano seguidor. Así lo confirma el uso de la luz y el fino trazo de la pincelada. Del mismo modo la manera de componer con los objetos de mayor tamaño en un segundo plano es característica de Meléndez.

**(Lámima 3)**

**- 4. *Bodegón de sandías e higos***

Óleo sobre lienzo, 52 x 61 cm.

Madrid. Real Academia de San Fernando (nº inv.: 50).

Pegado en la izquierda un sello con el nº 3.

Pegado en la derecha un sello con el nº 504.

La obra es sin duda compañera de la anterior y debió completar la serie de cuatro bodegones presentada en 1795 para conseguir el título de Académico de Mérito. En ella vemos representado lo que podríamos considerar como una alegoría del verano al aparecer frutas características de esta estación. Sobre el suelo vemos dos melones

abiertos, uno rojo y otro blanco, higos (chumbos y negros), uvas, un par de pimientos y una sandía partida. La manera de disponer los objetos recuerda mucho a como el pintor suele componer con volúmenes rotundos rodeados de frutas más pequeñas. La técnica es muy parecida a la de Enguídanos como se puede ver al comparar las uvas o los higos con otras obras del artista como el *Bodegón de frutas de otoño* (nº 13). La pintura parece estar relacionada con este tipo de representación de frutos de temporada en este caso con productos de finales de agosto. Sin duda las composiciones de Meléndez gozaron de una gran fama lo que provocó que se realizasen este tipo de composiciones.

A pesar de que Enguídanos es considerado como un artista de segunda fila, en estas obras demuestra una técnica sólida y un buen hacer compositivo con los que consigue obras de una notable calidad con la representación de objetos con una gran belleza como es el caso de la jarra de cerámica blanca que se acerca a las pintadas por Meléndez.

**(Lámina 4)**

#### **- 5. *Bodegón de perdices y melón***

Óleo sobre lienzo, 39,5 x 68 cm.

Fdo.: “Josef López Enguídanos f.º Año 1805”.

Patrimonio Nacional. San Lorenzo de El Escorial. Casita del Príncipe. Ante-Retrete (nº inv. 10033135)

En el ángulo inferior derecho: nº 781.

Sobre una mesa de madera vista desde la izquierda aparecen representadas dos perdices muertas, dos rábanos, un melón al que le falta un cuarto, una frasca de vino tinto con tapón de corcho y a la izquierda un barrilete con la parte superior partida. Fondo oscuro neutro.

Disposición muy ordenada, perdices y rábanos cruzados. Uso del dibujo, buena calidad en la representación de la calidad de los objetos (cristal, plumas, madera). Un tanto seco de factura, pero consigue buenos efectos de transparencia.

Sin duda se trata de uno de los dos bodegones regalados a Carlos IV para conseguir el título de Pintor de Cámara que le fue concedido en 1806 (AABASF, leg. 172-1/5). Estaban acompañados por una Sagrada Familia que se encuentra en paradero desconocido. Junto con el siguiente, del que es compañero, se encontraban en la Casita del Príncipe como se recoge en el inventario de 1834 (fol. 165): “Retrete. Dos cuadros

de frutas y aves por Enguítanos alto 2 pies, ancho 2 y ½ a mil noventa r<sup>s</sup> cada uno; importan los dos...1080”.

Bib.: Zarco Cuevas, *El Escorial y la Casita del Príncipe*, Madrid, 1958, p. 79; Alba Pagán, 2001, p. 765 y 779.

**(Lámina 5)**

**- 6. Bodegón de sandía y palomas**

Óleo sobre lienzo, 37 x 65 cm.

Fdo.: “Josef López Enguítanos f<sup>t</sup>. Año 1807”.

Patrimonio Nacional. San Lorenzo de El Escorial. Casita del Príncipe. Ante-Retrete (nº inv.: 10032687).

En el ángulo inferior derecho: 796.

Firmado en el canto de la mesa en el lado izquierdo. Al igual que en su compañero la mesa aparece esquinada. Sobre ella aparecen dos palomas muertas dispuestas en cruz, en el centro una gran mitad de sandía. Vaso de cristal con agua y jarra de cobre. En un plano más retrasado una botella de vino tinto.

Enguítanos mantiene su técnica dibujística a la hora de representar los objetos, con una composición muy ordenada que muestra un conocimiento de las obras de Meléndez, especialmente en la intención de objetivizar individualmente los elementos representados. En esta obra destaca el efecto de transparencia que produce la luz al incidir sobre el vaso de agua que está representado con una gran calidad al llegar el reflejo de la luz hasta la jarra de cobre y. También es interesante la representación del plumaje de las palomas. Se ve el reflejo de una ventana sobre la panza de vidrio verde de la botella de vino.

Pequeños toques de pincel para representar los efectos de volumen y las últimas veladuras. Buen cromatismo, algo apagado pero buena composición cromática. Toques blancos de pincel para representar el agua de la sandía.

A pesar de que podemos considerar que esta pintura es compañera de la anterior y que ambas fueron un regalo a Carlos IV para agradecer el nombramiento del artista como Pintor de Cámara. La diferencia de medidas y de datación entre ambas nos hace dudar de esta afirmación. Podríamos aventurar la posibilidad de que uno de los bodegones entregados al rey por su nombramiento se extraviase y de que esta obra fuese un regalo posterior con el objetiv de que este cargo fuese retribuido pues era

simplemente honorífico. Sin embargo en el inventario de 1834 estos dos bodegones ya estaban en la casita del Príncipe (véase el anterior). Es muy posible que la anterior pintura fuese realizada un par de años antes y el pintor, junto con esta creada ex profeso para la ocasión, las regalas en 1807 para agradecer el nombramiento al monarca.

Bib.: Zarco Cuevas, *El Escorial y la Casita del Príncipe*, Madrid, 1958, p. 79; Alba Pagán, 2001, p. 765 y 779.

**(Lámina 6)**

**- 7. Bodegón con sandía**

Óleo sobre lienzo, 50 x 62 cm.

Fdo.: “José López Enguídanos 1807”.

Madrid. Mercado del arte en 1994.

La obra está realizada en la misma fecha que el *Bodegón de sandía y palomas* del Patrimonio Nacional. Al igual que en este, el gran volumen de la sandía partida centra la composición. A su alrededor sitúa otras frutas sin perder la sobriedad compositiva. Tarro de barro que nos recuerda la manera de llenar el fondo creada por Meléndez.

Bib.: Subastas Fernando Durán, Octubre 1994, nº 159.

**(Lámina 7)**

**- 8. Bodegón de caza muerta**

Óleo sobre lienzo, 50 x 69 cm.

Fdo.: “Josef López Enguídanos f. Año 1807”, en el canto de la mesa a la izquierda.

Colección Ángel Vegue y Goldoni.

Sigue el tipo de composiciones características de Enguídanos: sobre una mesa de cocina aparecen dispuestos diferentes objetos, en este caso una perdiz, dos conejos muertos cruzados, detrás jarra de barro, un puchero de cobre y una botella de cristal blanco con agua. La perdiz repite el modelo del cuadro siguiente dispuesta en la misma posición lo que muestra como el artista se servía de modelos ya creados y que los combinaba para crear nuevas composiciones. Empleo del dibujo, con sobriedad compositiva y con un buen manejo de las calidades, destacando la transparencia del

agua y el reflejo de la luz sobre ella. Punto de vista cercano a la manera de Meléndez del que el artista es sin duda deudor.

Exp. Madrid, 1936-40, p. 170, nº 161, lám. LXXV- nº II.

**(Lámina 8)**

**- 9. *Bodegón con melón, perdices y frasca de vino***

Óleo sobre lienzo, 50 x 69 cm.

Madrid. Mercado artístico en 2003.

Fdo: “Josef López Enguídanos f<sup>o</sup>”

Procede de la colección de D. Felix Boix

Obra interesante que nos permite conocer el método de composición y elaboración de los cuadros de Enguídanos. No hacía otra cosa que añadir o quitar elementos a composiciones y espacios que se repiten. En este caso vemos como la obra es igual a la regalada por el artista a Carlos IV con motivo de su nombramiento como pintor de cámara en 1806 (*Bodegón*, Casita del Príncipe en San Lorenzo de El Escorial, nº 10033135), incluyendo una perdiz más a las ya existentes. Según parece esta obra era compañera de la anterior (nº 161 de la Exposición *Floreros y Bodegones en la Pintura Española*, 1936-40) si bien se encuentran hoy en día en colecciones diferentes. Esta relación y la similitud de la composición con la pintura de Patrimonio Nacional nos hacen pensar que fuese realizada entre 1805 y 1807.

Exp.: Catálogo Subastas Sala Retiro, abril 2003, nº 516.

**(Lámina 9)**

**- 10. *Bodegón de pájaros y melón***

Óleo sobre lienzo, 52 x 68 cm.

Fdo.: “Josef López Enguídanos f<sup>o</sup>.”

Inscripciones: nº 42 en papel a la izquierda; nº 395 en papel a la derecha.

Madrid. Real Academia de San Fernando (nº inv.: 52).

Sobre una mesa de cocina aparecen tres tordos, dos pimientos, una botella de vino de Peralta, uno de los vinos más famosos de la época (muy famoso en su época se realizaba con uvas berbés, malvasía y tempranillo. Era un vino rancio, de lágrima, sin prensar, criado en barricas de cerezo que le daban un aroma leñoso), un melón al que le falta un cuarto, vaso de cristal con agua y jarrón de barro. Fondo oscuro, luz desde la



izquierda. Perfecta transparencia en el vaso de cristal en el que, como señala Pérez Sánchez, destaca su fineza con la superficie vasta de la jarra de barro (Pérez Sánchez, 1983, p. 175).

A pesar de la similitud de estas pinturas con *Bodegón de patos* y *Bodegón de Gallinas* en la misma institución no parece que fuesen compañeras pues no aparecen en el Inventario General de 1796-1805 (AABASF, CF-1/2). La obra, tal y como señaló Rose Wagner y admitió Pérez Sánchez, debió pertenecer a la Colección de Godoy. Recordemos que según los inventarios de la colección de Godoy realizados por Quilliet y Pérez, el Príncipe de la Paz poseía cuatro naturalezas muertas del artista. Al menos dos de ellas pasaron a la Academia como lo confirma el inventario de las obras del Príncipe de la Paz que ingresaron en 1816 en la Academia de San Fernando (AABASF, sig. 619/3): “44. Otros dos Quadritos (...) y en el otro un melón con uvas y pájaros muertos, con marcos dorados, su autor D<sup>n</sup> José López Enguídanos; alto un pie y tres dedos, con dos y siete dedos de ancho”. En el mismo inventario, en la entrada anterior aparecen “Idem. Dos Quadritos el uno con un gato y unos pescados, y el otro con diferentes piezas de caza muerta con marcos dorados, su autor se ignora, alto un pie y catorce dedos, con dos y cinco de ancho”. La semejanza de los temas, el aparecer casi como compañeras de las de Enguídanos y su semejanza en las medidas nos hacen pensar que serían obras del valenciano. Desafortunadamente, como se indica en el mismo inventario estas dos obras fueron vendidas en 18 de septiembre de 1818.

Esta pintura ya aparece en el inventario de 1818 (AABASF, CF-2/17) en la Sala de Juntas (p. 8, nº 44), en 1821 en la Sala Segunda (p. 9, nº 45), donde permanecía en 1824 (p. 19, nº 23). Podría tratarse de un presente del artista al Príncipe de la Paz para agradecerle su nombramiento de Pintor de Cámara en 1807.

Podemos considerar esta pintura como una obra de madurez, diferente a las entregadas en 1795. En ella hay una mayor rigurosidad compositiva con un ordenamiento de los objetos más meditado. Así mismo, el dibujo y el colorido son de una mayor calidad como se observa en el vaso de cristal. Esto hace de Enguídanos uno de los más destacados representantes del bodegón neoclásico en España.

Exp.: Madrid, 1983, p. 175.

Bib.: Rose Wagner, I., 1981, nº 329.

**(Lámina 10)**

**- 11. Bodegón de Sandía y conejo**

Óleo sobre lienzo, 51 x 68 cm.

Madrid. Real Academia de San Fernando (nº inv.: 53).

Fdo.: “Josef López Enguídanos f<sup>t</sup>.”.

Nº 42 en papel a la izquierda.

Nº 496, en papel a la derecha.

Compañero del anterior. Misma composición en la que sobre una mesa esquinada se colocan un conejo, media sandía, un limón partido, un almirez y una jarra de barro. Detrás un sarmiento del que pende un racimo de uvas. Al lado del conejo ajos y papelillo con sal.

Mismo tipo de iluminación. Composición más abundante. Objetos más numerosos y más abigarrados. Siempre con un gran sentido del orden. Efectos de brillo y colorido. Piel del conejo a la manera flamenca (Madrid, 1983, p. 175) de gran calidad. Rotundidad de la sandía a la manera de Meléndez. Buen estudio de la luz sobre el limón con la sombra sobre la sandía.

Como su compañera procede de la Colección Godoy tal y como confirma el inventario de las pinturas trasladadas a la Academia de la colección del Príncipe de la Paz en 1816 (AABASF, sig. 619/3): “44. Otros dos Quadritos el uno de una sandía, un conejo y otras cosas sobre una mesa (...), con marcos dorados su autor D<sup>n</sup> José López Enguídanos: alto un pie y tres dedos, con dos y siete dedos de ancho”. La obra ya aparece en el inventario de 1817 (AABASF, CF-2/17), en 1818 en la Sala de Juntas (p. 8, nº 43), en 1821 en la Sala Segunda (p. 9, nº 44) donde permanecía en 1824 (p. 19, nº 24)

Bib.: Rose Wagner, I., 1981, nº 328; Cherry en Madrid, 2004, p. 52, fig. 19.

Exp.: Madrid, 1983, p. 175.

**(Lámina 11)**

**- 12. Bodegón de frutas**

Óleo sobre lienzo.

Madrid. Colección particular.

Sobre una mesa un tomate, un plato de loza con ciruelas y uvas blancas, un melón abierto y un barrilete. Detrás una jarra de cobre, un cestillo de mimbre con uvas negras y peras y una jarra de loza con decoración oriental de flores. A pesar de no estar

firmada debemos considerarla de mano de Enguídanos. La repetición de algunos objetos que ya hemos visto en otras obras suyas no hace sino reforzar esta autoría. Tal es el caso de la Jarra de cobre en el lado derecho al igual que en *Bodegón de sandía y palomas* (nº 6) o la manera de pintar las uvas que es igual a la de *Bodegón de sandía y conejo* (nº 11) o del siguiente *Bodegón de frutas de otoño* (nº 13).

Se trata de una de sus mejores obras por la calidad de la ejecución, así como por el equilibrio de su composición. La factura con la que reproduce la porcelana de la jarra nos descubre un magnífico artista capaz de recrear con atinada habilidad las materias de los objetos. Sin embargo, debido a su afán por crear una perfecta disposición de los objetos, descubrimos una falta de unión entre los objetos. Si nos fijamos bien descubrimos tres planos que nos marcan claramente los objetos en un ritmo 3-2-3 con volúmenes de mayor tamaño en el fondo.

**(Lámina 12)**

### **- 13. *Bodegón de frutas de otoño***

Óleo sobre lienzo, 36,5 x 46,5 cm.

Madrid. Mercado anticuario.

Fdo.: “Josef. López Enguídanos F. a 1807” (en el canto de la mesa a la izquierda).

Sobre una mesa de madera aparece un plato de loza con higos, a la derecha dos granadas, una de ellas abierta. A la izquierda un racimo de uvas blancas, detrás membrillos (dos) y racimo de uvas negras. Los objetos representados son frecuentes en la obra del valenciano. Estos aparecen con una intención por parte del artista de destacar la corporeidad de los objetos sobre un fondo neutro oscuro y una iluminación desde la izquierda. En esta obra es clara la influencia de Meléndez, tanto en la simplicidad de la composición como en la calidad con la que los frutos son representados. Estos parecen hacer una clara referencia al Otoño.

De nuevo el pintor incide especialmente en la composición que queda marcada por tres líneas diagonales paralelas remarcadas por el cromatismo amarillo, azul-verdoso, rojo. Sin duda estas obras pertenecen a su etapa de madurez alcanzada en los primeros años del s. XIX en la que primarán composiciones muy ordenadas y sencillas con un fuerte rigor neoclásico.

Exp.: *Galería Caylus*, Madrid, 2004, nº 27.

**(Lámina 13)**

**- 14. Bodegón de caza**

Óleo sobre lienzo, 52 x 61 cm.

Madrid. Real Academia de San Fernando (nº 29).

Nº 433, pegado a la derecha.

Nº 3 pegado izquierda.

Atribuido a López Enguídanos aunque tenemos ciertas dudas. Por medidas podría ser, pues repite la de otros bodegones del artista, pero el estilo y el método de representación es diferente. En esta obra podemos ver caza amontonada sobre el suelo sobre un pequeño montículo en el campo. Liebre en diagonal, en sus patas perdices cruzadas y encima dos gruyas (¿), también cruzadas. Composición muy cuidada, interesante, ordenada. Podría relacionarse con los cuadros de caza que se encontraban en la Colección de D. Manuel Godoy y que al parecer pasaron a la Academia de los que ya hemos hablado si bien no coinciden las descripciones. Las dudas nos asaltan cuando comparamos la liebre con el conejo del Bodegón de la Academia y vemos la notable diferencia entre ambos. Sin embargo podríamos considerar esta obra anterior lo que explicaría la diferencia técnica.

**(Lámina 14)**

**- 15. Bodegón de caza**

Óleo sobre lienzo, 54 x 64 cm.

Madrid. Real Academia de San Fernando (nº inv.: 90).

Compañero del anterior sin ninguna duda, tanto por el tamaño, tema, técnica y composición. Garduña y conejo muertos, pájaros cruzados y en horizontal. Tonalidad verde predominante. Parece recortado.

El artista debía conocer las obras de Mariano Nani o bien la pintura flamenca de caza de la que esta pintura parece deudora aunque comienza a olvidarse del decorativismo que hasta ahora se imprimía a este tipo de representaciones. Al igual que su pareja esta obra ofrece ciertas dudas sobre la autoría de Enguídanos si bien eso no es óbice para negar su interés y calidad.

**(Lámina 15)**

**- 16. *Bodegón de frutas***

Óleo sobre lienzo, 52,5 x 71 cm.

En comercio en 2001.

Sobre una mesa esquinada se colocan diversas frutas: un cestillo de mimbre con uvas blancas, negras y moscatel, membrillo y manzanas. Sobre la mesa dos peras y en el centro un plato de higos, un racimo de uvas y detrás un cuarto de sandía. A pesar de no estar firmada la autoría del valenciano es evidente especialmente si la comparamos con algunas de sus obras firmadas como *Bodegón con frutos de Otoño* (nº 13) o *Bodegón de frutas* (nº 12)

**(Lámina 16)**

**- 17. *Bodegón con perdiz***

Óleo sobre lienzo, 35 x 50 cm.

Madrid. Mercado del arte.

Obra casi sin ninguna duda de mano de López Enguídanos. La manera de componer con una mesa de madera esquinada con diversas perdices muertas, es típica del valenciano. Así mismo las aves muertas repiten los modelos de las vistas en la Academia de San Fernando y de Patrimonio Nacional.

Bib.: *Subastas Retiro*, 18 de junio de 2005, Madrid, nº 503.

**(Lámina 17)**

**Obras documentadas y no localizadas**

**- 18. *Pareja de cacerías***

Obras perdidas que se encontraban en la colección de Manuel Godoy. Quilliet Quilliet (3eme G., f. 25) en su inventario las recoge como: “J.L. Enguídanos 1807 2 Chasseurs”, lo que nos daría la fecha de realización que los relaciona con el momento en que el pintor es nombrado pintor de Cámara del Rey por lo que podrían tratarse de obras regaladas por el pintor como agradecimiento. Lo que no está claro es el tema que sin duda debe tratarse de una representación de animales de caza muertos. Según Rose Wagner se perderían en 1808 a la caída de Godoy. Se podrían relacionar con los dos cuadros de animales muertos que se conservan en la Academia de San Fernando.

Pérez, p. 107, nº 137, « Enguidanos...cacería (III), n 138...Otra cacería (III)

Bib: Rose Wagner, Isadora-Joan, *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*, 1981, Madrid, nº 330-331.

**- 19. *Aves y animales de caza***

Óleo sobre lienzo, 40 x 68 cm.

Paradero Desconocido. Antiguamente se encontraba en las colecciones reales.

Era el compañero de los dos bodegones regalados por el pintor a Carlos IV para conseguir el nombramiento de pintor de Cámara en 1806.

**- 20. *Seis fruteros apaisados***

Tres y media cuartas

Paradero desconocido

Fueron pintadas para el Sr. D. Juan Pérez que las llevó a América (AABASF, leg. 172-2/5).

## 1. 1. 2. Catálogo de pinturas de Bartolomé Montalvo

### - 1. *Bodegón de caza y peces*

Óleo sobre tabla, 52 x 71 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (Inv. 5890). Depositado en el Instituto General y Técnico de Logroño por R. O. desde 1910. Actualmente en el Museo de la Rioja de Logroño.

Sobre la mesa de una cocina a la izquierda aparecen algunos peces y una cesta llena de ellos. En el centro de la composición un pato cuyo pico cuelga de un gancho. A la derecha perdiz muerta y platos. De los ganchos cuelgan dos pajarillos de los picos, iluminación en claro oscuro desde la derecha. La deuda de Montalvo con los modelos de Meléndez y Enguídanos es clara. Sin embargo su influencia se remite más atrás en el tiempo, a los cuadros de naturaleza muerta de principios del s. XVII. Así, resulta curiosa la semejanza de esta obra con la que se conserva en el Museo de Arte de Carolina del Norte (Raleigh), *Bodegón con pato y granadas* (E. J. Sullivan, *Catalogue of Spanish paintings*, Raleigh, 1986, p. 43-45, nº 13) atribuido a Alejandro de Loarte.

(Lámina 18)

### - 2. *Bodegón de cocina*

Óleo sobre tabla, 55 x 72 cm.

Fdo.: “Bart<sup>e</sup> Montalbo/1815”

Madrid. Colección privada.

Sobre una mesa de cocina un cesto con peces de río frescos a la izquierda. En el centro la composición un gran pato colgado de su pico en una percha de la pared., a su derecha perdiz, cuchillo y ave colgada del pico. Detrás del pato una botella de cristal transparente que nos deja ver el vino tinto. Composición muy parecida a la del Museo del Prado (nº inv. 5890), en la que solo cambian las aves colgadas y los peces sobre la mesa. De nuevo, como sucede en otros bodegones del artista, vemos como repite modelos que habían tenido éxito en los que introduce ligeros cambios. Es clara la influencia de Meléndez y el recuerdo de los modelos del s. XVII, tanto españoles como napolitanos, pero más clara es la evidencia del conocimiento de la corriente realista que se había producido en toda Europa en la segunda mitad del s. XVIII en el género del

bodegón con un particular interés por temas de cocina representados de una manera severa y cotidiana. Excelente calidad en los plumajes y brillos ictíneos.

Bib: Pérez Sánchez, 1987, p. 229, fig. 240.

**(Lámina 19)**

**- 3. *Bodegón con cabeza de ternero y ciruelas***

Óleo sobre tabla, 55 x 73 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (Inv. 6563). Depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada por R. O. desde 1919.

Sobre una mesa, una cesta de pescado con un pescado caído (repite el modelo del anterior), cabeza de ternera en el centro de la composición, detrás gran cerámica de basto con plato de frutas encima (ciruelas y melocotones). Sobre la mesa dos aves muertas y detrás un recipiente de cerámica dado la vuelta con dos tomates encima. Sencillez compositiva, gran capacidad del artista para representar los objetos y sus calidades especialmente en la cabeza y el plumaje de las aves.

**(Lámina 20)**

**- 4. *Bodegón de cabeza de ternero y palomas***

Óleo sobre lienzo, 60 x 81 cm.

Madrid. Colección particular.

Sobre la mesa de una cocina una cabeza de ternero debajo de la cual tiene una pata, una alcachofa y palomas muertas. De la pared, colgada de un gancho, una morcilla. Detrás una botella de vino lacrada. Como ya es habitual en este pintor descubrimos como repite elementos ya utilizados en otras obras variándolos a su conveniencia pero repitiendo la estructura compositiva. En este caso vemos como repite la cabeza de ternero como en el bodegón del Museo de Bellas Artes de Granada.

**(Lámina 21)**

**- 5. *Bodegón de peces***

Óleo sobre tabla, 51 x 70 cm.

Fdo.: Bar<sup>me</sup> Montalbo/ 1818” (sobre la tapa del barril de aceitunas).

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv. 6917). Depositado en el Museo de Segovia por O. M. desde 1944.



Sobre la encimera de una cocina aparecen varios pescados, una anguila, cerámica del basto y otros objetos. De la pared cuelgan unos pajarillos y una morcilla, motivo ya representado por el pintor en otros bodegones.

A pesar de que en el *Inventario General de pinturas del Museo del Prado* (tomo I, 1990, p. 165, nº 571) es otra la obra que aparece debemos señalar el error pues es esta pintura la obra que corresponde con este número de inventario. Así lo certifica el nº 571 que aparece pintado en la parte de abajo que hace referencia al catálogo de 1854-58.

De nuevo nos encontramos con un escenario que Montalvo repetirá hasta la saciedad. La obra debió tener gran éxito y se conocen al menos dos copias que circulan por el mercado anticuario madrileño. Una, subastada en 2003 (Sala Retiro, 11 de diciembre de 2003, lote 685) de gran calidad que incluso podría atribuirse al maestro segoviano.

**(Lámina 22)**

**- 6. Bodegón de peces**

Óleo sobre lienzo, 60 x 81 cm.

Madrid Mercado anticuario 2003.

En un escenario muy semejante al utilizado por el pintor en los bodegones del Museo del Prado vemos una serie de peces y una anguila. Detrás jarra de barro y barril de aceitunas. Copia del anterior.

Exp.: Sala Retiro, 2003, lot. 685.

**- 7. Bodegón de liebre y melón.**

Óleo sobre tabla, 54 x 72 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (inv. 4515).

Sobre una mesa, un melón atado, un tarro tapado, una liebre que centra la composición, cuyas patas cuelgan de una percha en la pared, de la misma, y colgando de su pico, una perdiz. En el lado derecho de la mesa tres pajarillos muertos. Escena que repite el escenario del nº 5890 del Museo del Prado lo que implica la repetición de modelos semejantes dentro de una producción casi en serie.

Exp. Madrid, 1983, p. 212, nº 198.

**(Lámina 23)**

**- 8. *Liebre muerta***

Óleo sobre tabla. 59,2 x 47,5 cm.

Patrimonio Nacional. San Lorenzo de El Escorial. Casita del Príncipe. (inv. 10006071).

Sobre un fondo de bosque una liebre colgada del tronco de un árbol por sus patas. El modelo repite de manera idéntica a la liebre del bodegón del Museo del Prado (inv. 4515). La obra aparece inventariada en 1834 en el mismo sitio donde se encuentra hoy, la casita de abajo en La Cocina (fol. 164): “Una liebre por Montalvo, alto 3 pies y medio, ancho 1 y ½, vale con su marco... 560”.

Pintado en el ángulo inferior izquierdo nº 694.

Podría tratarse de la liebre que expuso en la Exposición de la Academia en 1807 como ya señalamos en la vida del artista.

**(Lámina 24)**

**- 9. *Bodegón de cocina con peces.***

Óleo sobre tabla, 51 x 70 cm.

Madrid. Museo del Prado.

Confundido en el *Inventario General de Pinturas del Museo del Prado* con Bodegón de peces (nº inv. 6917). Debemos relacionar esta pintura con la manera de hacer de Montalvo. A pesar de ello no deja de ser más que notable la influencia de López Enguñados en la concepción de esta obra. Así la manera de disponer la mesa, y los objetos que sobre ella aparecen derivan directamente del maestro valenciano. Existe una copia de esta pintura realizada por un desconocido Manuel Arevalo que según parece trabajó en Sevilla.

**(Lámina 25)**

**- 10. *Bodegón de Caza***

Óleo sobre lienzo, 98,2 x 108,5 cm.

Barcelona. Colección Particular.

En el interior de una cocina sobre una mesa aparecen un pavo y una liebre muertos colgados de la pared. En la misma pared, a la izquierda, aparece colgada una perdiz por el pico. A la izquierda sobre la mesa un pato muerto.

Bib.: Christies, 6 octubre de 2004.

**(Lámina 26)**

### **Obras citadas y no localizadas**

#### **- 11. *Bodegón***

Fdo.: “B. Montalvo/1790”

Col. Antonio Herrera en 1735.

Sobre una mesa cabeza de ternera, plato con fruta, canasto con peces. Por la descripción se asemeja mucho a la del Museo del Prado. No hemos podido localizar esta obra que sin duda sería muy interesante pues supondría una de las obras más tempranas del artista y demuestra que su formación se produjo en el siglo XVIII con el que mantendrá fuertes deudas durante toda su vida artística.

Bib.: Cavestany, 1940, p. 104.

#### **- 12. *Caza muerta***

Óleo sobre lienzo, 44 x 60 cm.

En 1944 en el comercio de Madrid.

Fdo.: “Montalvo”.

Bib. Oña Iribarren, Madrid, 1944, p. 99, nº 92.

#### **- 13. *Bodegón***

Óleo sobre lienzo, 56 x 80 cm.

Fdo.: “B.<sup>me</sup> Montalbo.”

Col. D. Antonio Herrera en 1944.

Plato con albaricoques y ciruelas; peces, paloma y jilguero muertos, cazuela tomates, cabeza de ternera.

Por la descripción dada por Oña Iribarren (1944, p. 99) el cuadro podría tratarse de una versión semejante a la que se encuentra en el Museo del Prado (inv. 6563).

Bib: Oña Iribaren, Madrid, 1944, p. 99, nº 93.

#### **- 14. *Cuadros de caza***

En 1886 se encontraban en la Colección del valenciano Jorge Díaz Martínez. Serían los mismos *Bodegones* y *tablas de caza muerta* que cita Osorio y Bernard en la misma galería.

Bib.: Osorio y Bernard, 1975, p. 458; Gil, R. *Arte y Coleccionismo privado en Valencia del s. XVIII a nuestros días*, Valencia, 1994, p. 222 (la colección aparece en el diario *Las Provincias*, Valencia, 23 de abril de 1868, nº 767, p. 2).

**- 15. *Bodegón con pesca.***

Expuesto en 1808 en la Academia de San Fernando (AABASF, Exposiciones, 55-2/1).

**- 16 *Una pellerá con unas gallinas***

Expuesta en 1819 en la Academia de San Fernando en la Sala del Entresuelo (AABASF, Exposiciones, 55-2/1).

**- 17. *Paisano ofreciendo pollos***

Óleo sobre lienzo, Ø 86 cm.

Subastado en Versalles el 20 de Noviembre 1983 por 37000 Fr.

Bib.: Benezit, 1999, p. 773

**- 18. *Vieja con unas gallinas***

Óleo sobre tabla, Ø 86 cm. (aprox.)

Se encontraba en 1835 en la colección del Infante D. Sebastián Gabriel: “35. Otro en tabla, circular, de 3 pies y 2 pulgadas de diámetro. Es una vieja de medio cuerpo con unas gallinas. Tiene marco dorado y tallado... Bartolomé Montalvo”.

Recordemos que el cuadro estuvo en el Museo de la Trinidad cuando la colección del Infante fue secuestrada y exhibida en este Museo.

Bib.: Águeda Díaz, *BMP*, 1982, nº 8, p. 106.

**- 19. *Gallinero***

Óleo sobre tabla, 87 x 142 cm. (aprox.)

En 183 en la colección del Infante D. Sebastián Gabriel: “124. Otro en tabla de 3 pies y 3 pulgadas de alto por 5 pies y 1 ½ pulgadas de ancho. Representa, un corral con varias gallinas y un gallo suvado sobre una cazuela. Tiene marco tallado y dorado... Bartolomé Montalvo”. Como el anterior estuvo en el Museo de la Trinidad tras el secuestro de la colección del Infante.

Bib.: Águeda Díaz, *BMP*, 1982, nº 8, p. 111.

**- 20. Paisaje con animales de caza**

Óleo sobre tabla, 87 x 142 cm. (aprox.)

En la colección del Infante D. Sebastián Gabriel en 1835: “Otro en id. de iguales dimensiones que el anterior con quien hace juego. Que es un paisaje con una liebre, una perdiz y otras aves muertas. Tiene marco como el de su compañero...Ídem.

Formaba pareja con el anterior. También estuvo en el Museo de la Trinidad.

Bib.: Águeda Díaz, *BMP*, 1982, nº 8, p. 111.

**Obras atribuidas**

**- 21. Bodegón con fuente**

Óleo sobre lienzo, 71,1 x 100,3 cm.

Inscrip.: “190. MR de R”.

Nueva York. Col. Robert B. Simon.

Sobre piedra melocotones, uvas blancas y negras, melón partido y una fuente con surtidor con figuras. El fondo está cubierto por una cortina que en lado izquierdo se abre para dejar ver un paisaje con montañas. La inscripción debe pertenecer a algún coleccionista que poseyó el cuadro. La manera de componer en diferentes planos y alturas así como la técnica más suelta nos hace dudar de la posible autoría de Montalvo. Se acerca a cosas del s. XVII.

**- 22. Bodegón de liebre y cerezas**

Madrid. Colección particular en 2002.

Sobre una mesa liebre colgada de las patas con melón y tarro de miel. Muy parecido al existente en el Museo del Prado (inv. 4515). En el lado derecho plato de cerezas, pan, jarra de loza blanca y barreño que copia una composición de Meléndez. Esta mezcla de motivos del s. XVIII, unido a una técnica más suelta y abreviada lejana de la pincelada más prieta y dibujística, nos hace pensar que sin duda se trata de una obra del s. XIX que copia elementos de Montalvo y Meléndez.

### **1. 1. 3. Catálogo de Pinturas de Giacomo Nani**

#### **- 1. *Bodegón con jabalí y caza muerta***

Óleo sobre lienzo, 128 x 121 cm.

Nápoles, Palacio Real, Apartamento Histórico, Sala XIX, (Inv. 922/80-303/50)

Fdo.: “Giacomo Nani f.” (en el centro sobre el suelo).

En el suelo, dispuestas boca arriba, vemos diferentes piezas de caza: un jabalí destripado colgado de una pata, una liebre abierta y aves. Todo al borde de un arroyo. La escena es observada por un halcón que se apoya en las ruinas de un muro. A la derecha restos de unas columnas que dan un aire clásico a esta representación puraente undana. En el fondo paisaje de ocaso luminoso con azules y verdes intensos toques de rosa que anuncian el ocaso.

**(Lámina 27)**

#### **- 2. *Bodegón de caza con jabalí, liebre y halcón.***

Óleo sobre lienzo, 127 x 101 cm.

Nápoles. Palacio Real. Apartamento Histórico, Sala XIX. (Inv. 80/919)

Fdo.: “Giacomo/ Nani f.”.

En el suelo, un jabalí destripado que está atado a un árbol por una pata. A su lado derecho un pajarillo, un ánade y una perdiz muertos. En el lado izquierdo un zurrón de cazador con aves muertas. Fondo de paisaje boscoso. No cabe duda de que estas obras fueron realizadas por Giacomo para Carlos III. Este monarca, gran amante de la caza, disfrutó encargando numerosos bodegones al napolitano, especialmente con estos temas de caza en los que destacó especialmente el artista.

**(Lámina 28)**

#### **- 3. *Naturaleza muerta de peces***

Óleo sobre lienzo, 155 x 100 cm.

Nápoles. Palacio Real. Apartamento Histórico, Sala XIX. (Inv. 4332 957/50)

Fdo.: “Giacomo Nani f.”

En el suelo, a la orilla del mar, se disponen numerosos peces y mariscos, sepias, caracolas, langostas, una manta raya, un cesto de pescador con peces dentro y restos de algas. Al borde del mar, trozos de coral rojo típico de Torre del Greco. Realizado a la

manera de los Recco, sin embargo la iluminación naturalista de estos desaparece aquí para dejar paso a una luz casi irreal. Los peces dan la sensación de ser objetos de cera al perder el frescor natural. Al contemplar esta obra descubrimos como Giacomo demuestra una habilidad menor a la hora de representar los peces que los mamíferos o aves.

**(Lámina 29)**

#### **- 4. *Bodegón de almuerzo***

Óleo sobre lienzo, 155 x 102 cm.

Nápoles. Palacio Real. Apartamento Histórico, Sala XIX. (Inv. 266/58)

Fdo.: “Giacomo/Nani f.”

Sobre el suelo diversos alimentos: macarrones con queso *grattugiato* (el rallador al lado), un pastel de carne, una garrafa de vino, dos pollos ensartados encima de dos cardos, una jarra de cerámica vidriada, varios trozos de pan, peras maduras sobre hojas y una chuleta de cerdo cruda. En la izquierda, en primer plano, un perol donde se han cocido los macarrones. Fondo de bosque con celaje azul con nubes de ocaso. En esta obra descubrimos como Giacomo, a pesar de basar sus obras en la tradición del seicento introduce una sobriedad compositiva que le encamina hacia el neoclasicismo con una composición casi piramidal. A pesar de no alcanzar la calidad de sus antecesores napolitanos si se convertirá en un fiel cronista de la gastronomía napolitana cuyo espíritu plasmará habilmente en sus obras como si se trata de un pintor de la realidad a la manera de Gaspare Traversi.

**(Lámina 30)**

#### **- 5. *Naturaleza muerta***

Óleo sobre lienzo, 155 x 100 cm.

Nápoles. Palacio Real. Apartamento Histórico. Sala XIX (Inv. 4331. 955750)

Fdo.: “Scartellato f.”

Obra muy interesante, firmada por un tal Scartellato (jorobado en dialecto napolitano) que en cuanto a composición, técnica y motivos representados parece un pintor paralelo a Giacomo Nani si no el mismo pues la grafía es la misma.

Sobre el suelo aparecen dispuestos diversos alimentos: manzanas en un cesto, chuletas de cerdo cogidas por un cordel, un plato con cuatro yemas de huevo, una

*salciccia* con su envoltorio. En un segundo plano unos repollos, una liebre colgada de un árbol, dos pollos medio desplumados, sandías y pájaros.

Sin lugar a dudas esta obra es compañera de la anterior ya que el tema y las medidas son casi iguales. Esta relación se confirma al repetir ambas el mismo tipo de composición piramidal. Se convierten en dos exposiciones de alimentos, en una de ellas de elaboración humana en el otro los frutos que produce la naturaleza. No deja de resultar curiosas estas dos obras que recuerdan los textos de Filostrato en los que describe dos *Xenia* de un coleccionista napolitano (*Imagines*, I, 31, II, 26. Sigo la traducción que aparece en el libro de Norman Bryson, *Volver a mirar*. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas, Madrid, 2005, p. 20-22). En una de ella recoge los alimentos que la naturaleza nos da y en otro los elaborados por el hombre. Recordemos que Carlos III fue un gran amante de la antigüedad con su apoyo a las excavaciones de las ciudades vesubianas. Esto favoreció el mejor conocimiento del arte romano y sin duda confirmó muchos de los textos que se conservaban. Es muy posible que el monarca, conocedor del texto de Filostrato, quisiese emular la colección descrita por el escritor romano y encargase estas dos obras.

**(Lámina 31)**

**- 6. *Naturaleza muerta con flores, fruta y dulces***

Óleo sobre lienzo, 102 x 75 cm.

Nápoles. Palacio Real. Apartamentos reales, sala XIX (Inv 750/50)

Procede del Palacio Real de Caserta.

Como Anónimo del s. XVIII. Se atribuye a Gaetano Cusati sin ninguna razón aparente.

Sobre una mesa un par de limones, un cucurucho de dulces azucarados, un búcaro con tulipanes, un plato de pie alto con dulces, una rosa blanca, una rodaja de limón, una taza de metal con un pajarillo posado sobre ella y un jarrón. Fondo arquitectónico con una balaustrada. No está firmado pero sin duda debemos atribuirlo a la mano del pintor. En este caso la deuda con los modelos de los Recco es clara y demuestra que Nani se convertirá en un heredero de las formas creadas por los pintores napolitanos de s. XVII.

**(Lámina 32)**



**- 7. *Florero en un paisaje***

Óleo sobre lienzo, 47 x 71 cm.

Nápoles. Museo Nacional de Capodimonte (I.C. 2508).

Sin firmar pero sin dudas es de Giacomo Nani. Excelente calidad en su faceta decorativa. En un bosque aparece un jarrón sobre un podio, a sus pies un ánfora caída hacia adelante. Los rodea una rica y decorativa guirnalda de flores. A la izquierda se representa un cestillo de flores. La variedad de flores es notable: azahar, rosas, tulipanes, campanillas, bolas de nieve... Paisaje boscoso, muy delicado y elegante, con un fondo de montes y un río que recuerda los modelos flamencos que posiblemente conociese el pintor. Su formato apaisado nos induce a pensar que tal vez se tratase de una obra destinada a sobreventana o sobrepuerta. Será en esta faceta de pintor de lores donde más des fama alcance el pintor anunciando el interés que existirá a fines del siglo XVIII.

**(Lámina 33)**

**- 8. *Jarrón y guirnalda de flores en jardín con fuente y columna.***

Óleo sobre lienzo, 46 x 71 cm.

Nápoles. Museo Nacional de Capodimonte (I.C. 9504).

Al igual que la anterior, de la que es compañera, la obra está sin firmar, pero sin duda se trata de una obra de Nani. De nuevo en un jardín aparece un jarrón de flores. A sus pies aparece caído un trozo de arquitrabe que tiene una guirnalda de flores que llega hasta una columna en la derecha. A la izquierda cierra la composición una fuente con algunas flores. Detrás bosque y a la izquierda, fondo de paisaje. Todos los motivos que encontramos en esta obra, así como en la anterior se repetirán en las obras de Giacomo que los combinará de diverso modo para crear obras de gran efectismo decorativo.

Es una derivación de los modelos de Belvedere y Gasparo López pero con un mayor hieratismo, con una tendencia a una cierta simetría y equilibrio en la composición. Sin embargo el sentido decorativo sigue siendo la nota predominante.

**(Lámina 34)**

**- 9. *Pájaros diversos***

Óleo sobre lienzo, 63 x 50 cm.

Nápoles. Museo de Capodimonte (Inv. IC 1598)

En Depósito en la Prefectura de Salerno desde 1983 (Verb. n° 17 del 15-4-1983).

Fdo.: “Giacomo/Nani f” (ángulo inferior izquierdo).

En 1879 se encontraba en Capodimonte (*Inventario degli soggetti d’arte del Real Soto di Capodimonte*, 1879, n° 7, Nani). Pasó a la *Reggia* de Caserta (Verb. n° 11095 del 9-11-1929.).

En un arroyo vemos dos pájaros que beben agua. Al otro lado, sobre un árbol, otra pareja trinando. Muy luminoso y decorativo. Fondo paisajístico idealizado y no real. El origen del tema debemos tomarlo de la pintura flamenca que Nani debía conocer bastante bien. De nuevo encontramos una cierta maestría a la hora de representar el plumaje de los pájaros que aparecen pintados desde un punto de vista cercano como un preludio de las ilustraciones científicas que se realizarán en la segunda mitad del siglo y que en España realizará Luis Paret Alcazar.

**(Lámina 35)**

#### **- 10. Pájaros**

Óleo sobre lienzo, 63 x 50 cm.

Nápoles. Museo Nacional de Capodimonte (Inv. I.C. 1596).

Depositado en la Prefectura de Salerno (Verb n° 17 del 15-4-1985, confirmado en lettera del 6-3-1989, prot. n° 3200)

Procede del Real Sitio de Caserta (*Inv. degli oggetti d’arte del Real Sitio di Capodimonte*, 1879, n° 6, Nani). Estuvo en la *Reggia* di Caserta (verb, verb n° 11095 del 9-12-1929). Ahora en Salerno.

La obra es compañera de la anterior. De nuevo vemos varios pájaros en un arroyo, uno de ellos volando, otro sobre un árbol cantando. Árboles y bello fondo de paisaje con edificios de clara influencia flamenca. De nuevo prima el interés decorativo de esta bella pareja de pinturas que si bien adolece de un buen sentido del espacio no deja de tener un interés artístico.

**(Lámina 36)**

#### **- 11. Ánfora con flores**

Óleo sobre lienzo, 46 x 39 cm.

Fdo.: “Giacomo/ Nani f.”

Nápoles. Museo de Capodimonte (nº inv.: O.A). 53 (Depositado en Roma, Palacio de Montecitorio desde el 23/9/1936. Inv. 3112).

La pintura procede de la Colección de los Borbones (*Inventario degli oggetti...*, 1879, nº 3, Nani).

Sobre un poyete de piedra se asienta un jarrón de cristal con flores. La obra debe pertenecer a su primera etapa en la que demuestra un claro interés por una iluminación de fuerte carácter naturalista. Se trata de una pintura de una cierta belleza en la que se descubren los ecos de la pintura de flores española, especialmente de Francisco Pérez Sierra (*Floreros* del Museo de Pintura del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional). Del mismo modo se encuentran en una clara relación con los floreros de Baldasare de Caro (Museo Duca di Martina). Representación de gran sobriedad que pretende recrear aquellos de Andrea Belvedere en los Museos Correale de Sorrento y de Capodimonte en Nápoles.

#### **- 12. *Ánfora con flores***

Óleo sobre lienzo, 46 x 39 cm.

Fdo.: "Giacomo/ Nani f."

Nápoles. Museo Nacional de Capodimonte (Inv.: O.A.54). Actualmente en Roma, Palazzo di Montecitorio (Deposito de Capodimonte desde 17/4/1936 nº 3112)

Proviene de la Colección Borbonica (*Inventario degli oggetti...* nº 2, Nani)

Pareja del anterior con el que hace pandan, muy parecido, solo cambia en la composición floral.

#### **- 13. *Naturaleza muerta con caza***

Óleo sobre lienzo, 128 x 103 cm.

Nápoles. Museo Nacional de Capodimonte (Inv. Q 1649).

Proviene de la Colección Borbonica.

Cuadro en muy mal estado, pintura saltada. Al borde de un riachuelo diferentes aves muertas. Se distinguen una gruya blanca, patos, cestillo volcado con pájaros. Si tiene firma no es visible. Por las medidas y especialmente por la composición y tema podría estar relacionado con la pintura conservada en el Palacio Real de Nápoles, *Caza con jabalí liebre y halcón*.

**- 14. Flores en un paisaje con ánfora**

Óleo sobre lienzo, 127 x 76 cm.

Nápoles. Museo de Capodimonte. (Inv.: 22893)

Proviene de Caserta el 3-12-1929 verb. n° 11095; San Martino desde 1947 Inv. Ant. Inv. Gen 1874 n° 398 bis (scuola Napoletana s. XVIII); OA2M.

**(Lámina 37)**

**- 15. Bodegón de almuerzo**

Óleo sobre lienzo, 75 x 129 cm.

Nápoles. Museo de Capodimonte (Inv. IC 1658)

Inv. Antig. SG 361 scarti; Inv. 1930: Q. 1250.

Estaba en la colección regia antes de 1860.

De nuevo nos encontramos con un típico bodegón con comestibles (galletas, carne, higos, coles,...).

**- 16. Bodegón con cuarto de cordero, huevos y hortalizas**

Óleo sobre lienzo, medidas desconocidas.

Nápoles. Museo Duca di Martina.

Típico bodegón de cocina en el que se representa, sobre una mesa, un cuarto de cordero, una rosca de pan, un plato con huevos y un cestillo con limones.

Bib.: Spinosa, 1988, p. 172, n° 325, p. 393, lám. 396.

**(Lámina 38)**

**- 17. Bodegón de hortalizas**

Óleo sobre lienzo, medidas desconocidas.

Nápoles. Museo Duca di Martina.

Compañera de la anterior, en esta ocasión sobre el suelo y con un fondo neutro vemos diversos productos hortícolas (repollos, zanahorias, cardos y un cestillo con apio). Tanto la iluminación como la composición están claramente relacionadas con la serie del Palacio de Riofrío.

Bib.: Spinosa, 1988, p. 172, n° 326, p. 394, lám. 397.

**(Lámina 39)**

**- 18. Flores en un paisaje**

Óleo sobre lienzo, 76 x 128 cm.

Nápoles. Museo Nacional de San Martino, (Deposito del Palacio Real de Caserta desde el 6 de Septiembre de 1947)

Inv. Pin. 1907 n. 398 y 1907 Pin 211.

Fdo. : “Jacobus Nani f.”(sobre el trozo de arquitrabe).

Como en las pinturas que se conservan en el Museo Nacional de Capodimonte de Nápoles tenemos, de nuevo, una composición de flores en un paisaje típica del artista napolitano. Así, en medio del suelo, coloca un jarrón de bronce con flores. A su lado un cestillo de mimbre con flores. A la derecha un trozo de arquitrabe caído que tapa un emparrado de cañas con rosas. Parecido a los de Capodimonte pero de mayor tamaño. Misma composición decorativa pero de un gusto compositivo mas simplificado que Belvedere y López. Detrás fondo de bosque. En el lado izquierdo fondo de paisaje como en otros muchos cuadros. La composición, como sucede en la mayoría de sus bodegones, es piramidal.

No deja de resultar curiosa la manera de firmar con la latinización su nombre. Debemos relacionar esta acción en un intento de remarcar su estatus social, elevado tras su nombramiento como pintor real.

**- 19. Bodegón de caza y carne**

Óleo sobre lienzo, 102 x 154

Nápoles. Museo Nacional de San Martino, (en el depósito).

Fdo. : “Giacomo/ Nani f.”

Se desconoce su origen.

Dispuestos sobre una roca un pavo medio desplumado, un cordero descuartizado y una cesta de uvas. Debajo, pájaros, setas y acelgas. Por la medida y los elementos que aparecen en la pintura debemos relacionar esta pintura con las que se conservan en el Palacio Real de Nápoles. Formarían un conjunto de diversos alimentos, de mar, de granja y manufacturados. Este tipo de series con alimentos sería algo típico del artista con una clara relación a la serie conservada en el Palacio de Riofrío.

**- 20. Bodegón con cuarto de cordero**

Óleo sobre lienzo, 76 x 129 cm.

Nápoles. Museo Nacional de San Martino (en Deposito).

Fdo.: "Giacomo/Nani f."(en un trozo de papel).

Sobre lo que parece una mesa, un cuarto de buey, un trozo de queso para rallar, macarrones en un envoltorio abierto, detrás, un cestillo de pan. Cardo y ánfora de barro con vino o aceite. Composición e iluminación relacionadas con la serie de Riofrío.

Bib.: Spinosa, 1988, p. 172, p. 395, lám. 399; Zeri/Porzio, 1989, p. 960, fig. 1167.

**(Lámina 40)**

**- 21. *Naturaleza muerta con pato y cabeza de ternero***

Óleo sobre lienzo, 75 x 130 cm.

Caserta. Palacio Real. Apartamente nuevo. (Inv. scheda n° 6697)

Inv. 1905 sn; 1951-52: 1896; 1977-78: sn.

Fdo.: "Giacomo Nani f."(abajo en el centro).

Como en muchas de sus obras, sobre un escenario rocoso con un fondo neutro, crea una composición sencilla y centrada con diversos alimentos (un pato desplumado, una cabeza de ternera, cesto con uvas, y melón, calabazas, pimientos y tomates alrededor). Estos están representados con un cromatismo brillante y un dominio del dibujo. Sin duda nos encontramos con una obra en la que el pintor da lo mejor de sí mismo. Parece que cuando maneja composiciones de pocos objetos se encuentra más cómodo y maneja mejor la luz y el color. Por las medidas y composición de la obra debemos relacionarla con *Flores en un paisaje* (n° 18). Así mismo debemos fecharla en los mismos años en que pinta la serie del Palacio de Riofrío (h. 1730-40), con la que tiene una fuerte relación.

**(Lámina 41)**

**- 22. *Flores***

Óleo sobre lienzo, 77 x 50 cm.

Caserta. Palacio Real. Apartamento Nuevo. (Inv.: 1905, n°219; 1951-52: n° 3627; 1977-78: sn "Capodimonte").

Aunque está sin firmar, es sin duda de mano de Giacomo Nani pues es muy similar a las composiciones de flores con paisaje del los Museos de Capodimonte y San Martino. Al igual que en estas pinturas, descubrimos en Nani una composición puramente decorativa que, a través de Gasparo López, sigue los modelos de Andrea

Belvedere (especialmente en el motivo de las bolas de nieve sobre el agua de un arroyo-*Bolas de nieve*, Museo Nacional de Capodimonte, Nápoles). Representa un rincón de jardín con diferentes grupos de flores que desembocan en un arroyo. A la izquierda cierra la composición un podium con un jarrón y una guirnalda que cuelga de él.

**(Lámina 42)**

**- 23. *Caza muerta***

Óleo sobre lienzo, 75 x 102 cm.

Caserta. Palacio Real. Apartamento Nuevo. (Inv. 1905: 668; 1951-52: 3657; 1977-78: 1002).

Sin lugar a dudas se trata de una obra de Giacomo. Muy parecida a la conservada en una colección particular madrileña que tiene casi las mismas dimensiones (véase nº 22). Liebre con el vientre abierto, ánades y pájaros muertos, cestillo con zorzales todo sobre el suelo de un bosque.

**- 24. *Bodegón de caza***

Óleo sobre lienzo, 75 x 100 cm.

Fdo.: "Giacomo Nani f."

Madrid. Colección Miguel Granados.

Esta obra es una copia casi exacta de la anterior del Palacio Real de Caserta. Esto nos confirma la idea de que el napolitano solía repetir muchas de sus composiciones en busca de una salida comercial de sus obras.

**(Lámina 43)**

**- 25. *Bodegón de pavos, gallina y conejos***

Óleo sobre lienzo, 100 x 47 cm.

Caserta. Palacio Real. Apartamento Histórico.

Inv. 1905: 706; 1951-52: sn.; 1977-78: 2146.

A pesar de que figura en los inventarios del Palacio Real de Caserta como anónimo podemos atribuirlo a Marinao Nani. La semejanza de los animales con los de una pintura del napolitano que se conserva en una colección romana (nº 53) hace patente la autoría de Giacomo. Esta obra demuestra cómo el pintor se dedicó a todo tipo de representaciones dentro del género del bodegón, en este caso concreto a las escenas

de corral que puso tan de moda el flamenco Hondeckoert y que se concían muy bien en toda Italia.

**(Lámina 44)**

**- 26. *Bodegón de naranjas y flores de azahar***

Óleo sobre lienzo, 72 x 92 cm.

Caserta. Palacio Real. Apartamento Nuovo.

Inv. 1905: 7419; 1951-52: 3656; 1977-78: sn.

Aunque esté sin firmar se trata sin lugar a dudas de una de sus obras más interesantes y quizá la mejor conservada. Con un colorido suave y una composición piramidal, recoge aquí diversos frutos cítricos tan comunes en la zona partenopea dispuestos sobre un basamento de piedra tan típico en el artista. Las flores de azahar dan un toque luminoso a esta cálida composición. No deja de llamar la atención la relación de esta obra con la que se encuentra en el Museo de San Martino, *Bodegón con cuarto de cordero* (nº 20).

**(Lámina 45)**

**- 27. *Bodegón con gato rapaz***

Óleo sobre lienzo, 77 x 103 cm.

Caserta. Palacio Real. Apartamento Nuevo (Inv. 1905: 89; 1951-52: 896; 1977-78: 895).

Fdo. “Giacomo Nani fecit” (en el borde de la mesa).

Due nuevo nos encontramos con un bodegón de cocina muy similar a otras de sus obras. Composición más dinámica gracias a la incorporación de un gato vivo que demuestra un conocimiento de las obras de los especialistas del norte de Europa especialmente de Frans Snyders. Diversos alimentos, entre ellos visceras como un corazón o riñones. Juntos a ellos los condimentos para cocinar tales como perejil, cebolla o un sobrecito con sal. Así mismo los objetos para preparar la comida: una cazuela con su cuchara, puchero y manteca en un frasco. Sucede lo mismo que en el anterior, buena composición y una acertada representación de los objetos en el espacio. La obra tiene un cierto aire *seicentesco* pero con un mayor interés por el volumen total de los objetos al què se une una disposición ordenada de los objetos. Como la obra



anterior se puede relacionar con las pinturas de Riofrío, si bien en esta demuestra una mayor calidad.

**(Lámina 46)**

**28. *Bodegón con gato y pavos***

Óleo sobre lienzo, 203 x 150 cm.

Caserta. En la Prefectura (Deposito desde 11-7-1946. Proviene del Palacio Real de Carditello)( Inv. 1905: 37; 1951-52: 3395).

Interesante composición vertical en la que representa los objetos con un volumen de gran rotundidad que provoca una valoración estética de cada uno. Simplicidad de los objetos que parecen estar ordenados en el espacio para una mejor valoración. Así, aparecen dispuestos de forma ascendente sobre diferentes repisas de piedra: un gallo con las patas atadas, un pollo muerto desplumado, un gato encaramado sobre el pollo (mismo modelo de felino que en el anterior). A la derecha un cubo de cobre con espárragos y almirez. En esta obra el pintor demuestra una mejor calidad en la disposición de los objetos que confieren a la obra un mayor dinamismo.

**(Lámina 47)**

**- 29. *Bodegón de frutos secos***

Óleo sobre lienzo, 36 x 24 cm.

Caserta. Palacio Real. Apartamento Nuevo. (Inv. 1905: 833; 1951-52: 807; 1977-78: 796).

Fdo.: “Jacobus Nani Depinxit”, (ángulo inferior izquierda).

Se trata de una de las más pequeñas composiciones del pintor de Porto Ercole. En ella utiliza de nuevo un escenario cuya iluminación le da un aspecto casi fantástico. Sobre unas rocas y un fondo neutro dispone una serie de higos secos y avellanas en unas rocas. En un palo están ensartados higos con avellanas en su interior. De nuevo el artista es un perfecto cronista de los usos alimenticios de su época. En este caso recreando el conocido turrón de pobre que también se popularizó en España.

La obra está en clara relación con las realizadas para Isabel de Farnesio del palacio de Riofrío, si bien el uso de firma en latín nos hace pensar que se trate de una obra realizada tras su nombramiento como pintor del rey en los años cuarenta y como

casi todas la que se encuentran en Caseta destinada a la colección real de Carlos de Borbón.

**(Lámina 48)**

**- 30. *Vendedor de verduras con mujer y asno***

Óleo sobre lienzo, 150 x 203 cm.

Fdo.: "Giacomo Nani f." (ángulo inferior izquierdo).

Caserta. Palacio Real, Actualmente en la Prefectura desde 1984. (Inv. 1905: 33; 1951-52: 1936).

Sin lugar a dudas una de las más interesantes obras que se conservan de este artista. Su originalidad se basa en la incorporación de las figuras de un hombre y una mujer. Se sabe que colaboró con Paolo de Matteis en algunas pinturas en las que este realizaba las figuras pero en este caso los personajes parecen ser de la misma mano de Giacomo Nani. La composición es muy parecida a la que utilizará su hijo en el *Vendedor de Aves* que se conserva en Aranjuez (Patrimonio Nacional, nº inv. 10046826). La obra demuestra el interés del artista por el puro anecdótico que, como en muchas de sus obras, se relaciona con la producción de *Presepi* napolitanos.

**(Lámina 49)**

**- 31. *Pastor con ovejas***

Óleo sobre lienzo,

Caserta. Palacio Real.

La obra no está firmada, pero podemos atribuirle con absoluta certeza a Giacomo Nani. La manera de representar las ovejas y los carneros con un cierto sentido decorativista e incluso simplista concuerda con su estilo. Así mismo, el tipo de paisaje es característico del pintor, influido por los modelos flamencos tan de moda en esos años en Nápoles. Del mismo modo el pastor responde al tipo de figuras humanas que conocemos del pintor, en especial a las vistas en la pintura anterior: *Vendedor de verduras con mujer y asno* (nº 28). En ellos descubrimos un fuerte hieratismo inánime característico de un especialista en bodegones que no está acostumbrado a la representación de la figura humana. Como ya hemos señalado en varias ocasiones Giacomo recoge la influencia de otros artistas en sus composiciones y las convierte en algo más cotidiano y popular. En este caso recrea las composiciones de rebaños en

paisajes clásicos que hicieron famoso a Salvatore Rosa (Rosa de Tívoli) en toda Europa en los siglos XVII y XVIII.

A pesar de no poseer las medidas exáctas de la pintura, la semejanza en el tamaño y formato con la obra anterior, así como la semejanza de los temas en los que mezcla el bodegón y la figura humana, nos hace suponer que ambas obras formaban una pareja. Este tipo de representaciones en parejas serán copiadas por su hijo como demuestran las dos pinturas del Palacio de Aranjuez (Madrid), *Vendedor de aves* y *Vendedor de aves y asno*.

**(Lámina 50)**

**- 32. *Jarrón de flores sobre basamento***

Óleo sobre lienzo, 102 x 75 cm.

Caserta. Palacio Real. Sala del otoño. (Inv. 1977-78: 507)

(Proviene o de la villa de Quisisana o de la Favorita; Inv. 1905: 701; 1951-52: 230).

Sobre un arquitrabe de piedra aparece un jarrón de flores que se recorta sobre un luminoso paisaje de bosque. Sigue los modelos de Gasparo López pero con una mayor sequedad y también creando una composición más austera y pobre que las del cambio de siglo en Nápoles. Modelo de Jarrón ya usado en otras ocasiones (San Martino). La obra está en relación con los cuatro floreros enviados a Isabel de Farnesio y que se conservan en el Palacio de Riofrío.

**(Lámina 51)**

**- 33. *Jarrón de flores en un paisaje y cestillo***

Óleo sobre lienzo, 46 x 27 cm.

Sorrento (Nápoles). Museo Correale di Terranova (nº inv. 2986).

A pesar de estar catálogada en el Museo como anónima debemos atribuirle sin ningún tipo de duda al pintor napolitano. La semejanza de esta composición floral con muchas de las obras vistas hasta ahora así parece confirmarlo. La composición de las flores tiene una notable semejanza con las representadas en la obra anterior (nº 33). Así mismo el fondo de paisaje boscoso con tonos rojizos en el celaje es el mismo que utiliza en numerosas ocasiones. La deuda de Giacomo con su maestro Gasparino es muy notable pero además su pintura recoge los ecos de toda la tradición de finales del

seiscientos como demuestra el uso del mismo modelo de jarrón utilizado por Jean Battista Dubuison en el *Florero* del mismo museo.

**(Lámina 52)**

**- 34. *Jarrón de flores y canastilla caída.***

Óleo sobre lienzo, 46 x 27 cm.

Sorrento (Nápoles). Museo Correle di Terranova (nº inv. 2983).

Compañero del anterior, responde a las mismas características y puede atribuirse con toda seguridad a Giacomo Nani. El motivo de la canastilla hecha de ramas que aparece volcada y las flores que contenía aparecen esparcidas por el suelo aparecerá en otras composiciones firmadas por el artista como *Sarcófago antiguo y flores* (nº 96)

**(Lámina 53)**

**- 35. *Bodegón con halcón, perro y perdices***

Óleo sobre lienzo, 60 x 49 cm.

Caserta. Palacio Real. Apartamento Nuevo. (Inv. 1905: 778; 1951-52: 2023; 1977-78: 758).

Fdo. "Jacobus/Nani f." (ángulo inferior izquierdo).

El uso de su nombre latinizado puede deberse a su nombramiento como pintor del rey y a un intento de buscar una dignidad y una importancia. En este caso vemos un paisaje luminoso con la representación de una disputa entre un halcón y un perro por dos pájaros. Es clara la influencia de la pintura flamenca y en especial los cuadros de este tipo de Frans Snyders, Paul de Vos o Jan Fyt. Siempre representado con una cierta ingenuidad y un hieratismo excesivo, pero con una cierta maestría a la hora de representar las calidades. Sin embargo la torpeza a la hora de representar la cabeza del perro nos recuerda la dificultad de Giacomo a la hora de representar el movimiento. Tanto por tamaño como por el tema puede relacionarse esta obra con las conservadas en el Museo de Capodimonte estudiadas más arriba que representan diversos pájaros.

**(Lámina 54)**

**- 36. *Flores en un paisaje***

Óleo sobre lienzo, 130 x 103 cm.

Nápoles. Palacio Real (Procede del Palacio Real de Caserta). (Inv. 1950, Napoli: 278; 1907, Caserta: 700).

Fdo.: “Giacomo Nani f.” (abajo derecha, en el arquitrabe).

De nuevo composición de flores en un jarrón. A la derecha arquitrabe y emparrado de cañas con rosas. Fondo con un muro y bosque. Es igual la parte de la composición de la obra que se conserva en San Martino (*Jarrón y cesto de flores*). Tal y como ya hemos visto el artista solía repetir los motivos que tenían éxito.

**(Lámina 55)**

### **- 37. Flores en un jardín**

Óleo sobre lienzo, 129 x 101 cm.

Caserta, Palacio Real, Sala del otoño (Inv. 1905: 677; 1951-52: 235; Inv. 1977-78: 503).

Fdo.: “Giacomo Nani f.” (en la fuente).

Compañera de la anterior. En un mismo jardín una fuente con un podio sobre el que coloca un cestillo de flores típico del artista (véase los cestillos de Riofrío), al lado cae una guirnalda de flores. Detrás un jarrón de barro con vidriado verde que copia los modelos de Andrea Belvedere como los conservados en el Museo del Prado o en Patrimonio Nacional.

**(Lámina 56)**

### **- 38. Jarrón y cesta con flores**

Óleo sobre lienzo, 129 x 102 cm.

Caserta. Palacio Real, Sala del otoño (). (Inv. 1905: 676; 1951-52: 234; 1977-78: 508).

Sin duda se trata de una obra que sería compañera de las dos anteriores debido a la semejanza del tema y de las medidas. La composición es muy similar. En este caso un gran jarrón de flores centra la composición, debajo, un cestillo volcado, desparrama una gran cantidad de flores. Al contemplar estas obras descubrimos que, pese a la falta de calidad y naturalidad que se exigiría a un pintor de género, sus composiciones agrupadas en series gozan de un altísimo valor decorativo. Así mismo vemos que repite este tipo de composiciones como demuestra su semejanza con los floreros del Museo Correale de Sorrento.

**(Lámina 57)**

**- 39. Fuente con jarrón de flores**

Óleo sobre lienzo, 75 x 90 cm.

Caserta. Palacio Real. Apartamento nuevo. (Inv. 1905: 682; 1951-52: 3629; 1977-78: 743).

De nuevo jarrón de flores, bolas de nieve, a sus pies plato con decoración floral volcado con flores. Fuente detrás. En estas composiciones más abiertas con fondos de paisaje le cuesta asentar los objetos en el espacio, sin embargo bellos fondos de paisaje. Compañera de la siguiente.

**(Lámina 58)**

**- 40. Fuente con jarrón de flores y frutero**

Óleo sobre lienzo, 75 x 90 cm.

Caserta. Palacio Real. Apartamento Nuevo. (Inv. 1905: 682; 1951-52: 3629; 1977-78: 743).

Fdo.: "Giacomo Nani f." (abajo a la derecha).

Compañera de la anterior. En un jardín aparece un macetero de bronce con flores, al lado un frutero de cristal con melocotones, ciruelas y flores de azahar, unperiquito posado sobre él comiendo unas uvas. En la izquierda un jarrón caído. Fondo de paisaje.

**(Lámina 59)**

**- 41. Bodegón de carne y caza**

Óleo sobre lienzo, 71 x 62 cm.

Caserta. Palacio Real. (Inv. 1905: 86; 1951-52: sn; 1977-78: 2141).

Fdo. "Giacomo Nani f." (ángulo inferior izquierdo).

Sobre el suelo con fondo neutro, trozo de carne, *prosciutto* crudo, cardo, pichones muertos sobre el suelo y en un plato, uno de ellos pelado. Iluminación tenebrista, cercana a la producción de Riofrío.

Bib.: Zeri, 1989, p. 961, il. 1168.

Exp.: Bergamo, 1968, p. 64, nº 123, lám. 54b.

**- 42. *Cazador con perro y presas***

Óleo sobre lienzo, 161 x 114 cm.

Caserta. Palacio Real. Apartamento Nuevo (Inv. 1905: 707; 1951-52: 905; 1977-78: 900).

Nos encontramos ante una obra que plantea algunos problemas difíciles de esclarecer pues no la hemos podido estudiar directamente. En Caserta la pintura es atribuida sin dudas a Giacomo Nani y así parece certificarlo de algún modo los objetos de caza que en ella aparecen representados. Sin embargo las figuras son de una cierta calidad, lejos de las representadas por el pintor en la obra *Vendedor de Verdura y asno* (Caserta. Palacio Real) en la que aparecen representadas de una manera más torpe. Es muy posible que las figuras en este caso fuesen de mano de otro pintor (recordemos su relación con Paolo de Matteis que trabajó con Baldassare de Caro). La obra demuestra una buena composición, más dinámica y completa. Cazador que carga con un ciervo, perro en primer plano, aves muertas en el suelo y en un cesto. Composición triangular. Compañero del siguiente.

**(Lámina 60)**

**- 43. *Campesino con caza***

Óleo sobre lienzo, 127 x 103 cm.

Caserta. Palacio Real. Apartamento nuevo. (Inv. 1905: 699; 1951-52: 906; 1977-78: 901).

A pesar de la diferencia en las medidas no cabe duda de que es la pareja del anterior. Al igual que esta la figura parece de otra mano. En la pintura el artista representa a un joven que cuelga una liebre de una rama. En el suelo aparecen diversas perdices muertas y patos.

**(Lámina 61)**

**- 44. *Peces, atún y “fruti di mare”***

Óleo sobre lienzo, 62 x 75 cm.

Caserta. Palacio Real. Apartamento Nuevo. (Inv. 1905: 87; 1951-52: 894; 1977-78: 797).

Fdo.: “Giacomo Nani f.” (en el centro sobre la roca).

Giacomo Nani, como heredero de la pintura de género napolitana, también se dedicó a la pintura de peces. Sin duda era un buen conocedor de las obras de los Recco y a la vista de estas obras se ve que intentó imitarles. Sin embargo, no alcanzó la maestría de estos, y sus composiciones de peces adolecen de la frescura y naturalidad de las de estos. En este caso nos encontramos, sobre unas rocas, unos trozos de atún, mariscos, algunos peces, un plato con anchoas, tomates y pimientos, a modo de ensalada y cierra la composición dos barriles, uno de ellos parece contener arenques en salazón. Como otras ya estudiadas la obra se aproxima mucho a las pinturas de Riofrío, de las que repite algunos motivos que encontramos en estas.

La composición, como en otras obras, es claramente piramidal y sin duda anuncia el camino hacia donde la naturaleza muerta se dirige.

**(Lámina 62)**

**- 45. *Bodegón de peces***

Óleo sobre lienzo, 106 x 77 cm.

Caserta. Palacio Real, Apartamento Nuevo. (Inv. 1905: sn; 1951-52: 923; 1977-78: sn).

Fdo.”Giacomo/Nani ft.”.

De nuevo nos encontramos con una composición de peces. En este caso recién capturados. Dos grandes peces, que marcan la composición piramidal, cuelgan de un astil. Debajo de ellos otros peces. Sobre una roca un cestillo de peces.

**(Lámina 63)**

**- 46. *Bodegón de peces***

Óleo sobre lienzo, 150 x 125 cm.

Caserta, Palacio Real, Pinacoteca. (Inv. 1905: 10; 1951-52: 893; 1977-78: 809).

Composición muy parecida a la anterior. De nuevo dos peces cuelgan de un astil. Alrededor sepias y ostras. Como ya realizará su hijo Mariano ya en España, el pintor se decanta por composiciones sencillas y monumentales que anuncian el bodegón neoclásico.

**(Lámina 64)**

**- 47. *Caza muerta***

Óleo sobre lienzo, 150 x 125 cm.



Caserta, Palacio Real, Apartamento histórico. (Inv. 1905: sn; 1951-52: sn; 1977-78: 2223).

Esta pintura por sus medidas y al encontrarse también en Caserta nos hace pensar que sea compañera de la anterior. Sin duda el artista querría crear una pareja con presas de pluma y de mar. Recordemos la gran afición de Carlos de Borbón por la caza. Sin duda Nani satisfizo con solvencia los gustos cinegéticos del monarca en este tipo de obras.

**(Lámina 65)**

**- 48. *Mesa de cocina con fruti di mare***

Óleo sobre lienzo, medidas desconocidas.

Italia. Colección Privada.

Fdo.: "Giacomo Nani f."

Sobre una mesa diferentes alimentos. Cubo con pescados, chuletas, melón, jarro de cerámica, cesta de higos, canastilla con navajas y ostras, botella de vino en fresquera, plato con pimientos, cebollas y barrilete. Todos ellos elementos frecuentes en las composiciones del artista. Iluminación en cierto modo irreal en una búsqueda de un cierto neo-tenebrismo. Muy parecido a algunas de las obras de Caserta.

Bib.: Salerno, 1984, p. 373, lám. 115.1.

**- 49. *Bodegón de cocina***

Óleo sobre lienzo, 60 x 75 cm.

Italia. Colección privada.

Sobre una mesa de piedra, cardos, cesto con frutas, cuarto de carne con vísceras y trozos de jamón.

Bib.: Salerno, 1984, p. 374, nº 115.2.

**- 50. *Bodegón de cocina***

Óleo sobre lienzo, medidas desconocidas.

Mesa de cocina con sardinas en un cucurucho, bacalao salado y limones, coliflor y ostras.

Bib: Salerno, 1984, p. 375, nº 115.3.

**- 51. *Bodegón de nueces y flores***

Óleo sobre lienzo, 38'5 x 63'5 cm.

Nueva York. Colección Privada.

Fdo.: "Jacobus Nani f."

Sobre una mesa de piedra cestillo con almendras y jarrón de cristal con flores. Avellanas y azahar sobre la mesa. Guarda una cierta relación con Cesto de Frutos secos del Palacio de Riofrío o *Bodegón de frutos secos* del Palacio Real de Caserta (nº 29).

Bib.: Christie's, Nueva York, 9 de Junio de 1978 (lote nº 48); Pérez Sánchez, 1983-84, p. 157.

**(Lámina 66)**

**- 52. *Cocina con gato***

Óleo sobre lienzo, 74 x 100 cm.

Roma. Colección Privada.

Fdo.: "Giacomo Nani f."

Según R M (Madrid, 1990) son obras realizadas en los años 60 pues son obras de plena madurez, si pensamos que muere en 1750 deberíamos replantear la fecha hacia los años cuarenta por su cercanía a las obras de Riofrío. Pavo desplumado, riñones, chuletas, garrafa de vino, cardos y cazuelas, todo sobre una mesa. De nuevo muestra una mezcla entre las influencias puramente napolitanas a la hora de presentar los alimentos y el interés por el dinamismo flamenco con la introducción de un gato vivo. Pareja del siguiente.

Exp.: Madrid, 1990, p. 95-96, nº 51

**(Lámina 67)**

**- 53. *Gallinas en un corral***

Óleo sobre lienzo, 74 x 100 cm.

Roma. Colección privada.

Fdo.: "Giacomo Nani f."

Temática ya representada en otras ocasiones. Cierta hieratismo muy claro en la disposición de gallos y gallinas. Bello paisaje de fondo. Su hijo también representará estos temas como podemos ver en el *Gallinero* de Patrimonio Nacional. Sin embargo,

como sucede en tantas ocasiones, a pesar de tomar los dos una misma fuente (Hondeckoert) en Giacomo primara el aspecto decorativo frente al realismo de su hijo.

Exp.: Madrid, 1990, p. 95-96, nº 52.

**(Lámina 68)**

**- 54. *Paisaje con flores y guisantes***

Óleo sobre lienzo, 125 x 90 cm.

Barcelona. Colección de D. Pedro de Riviere.

Fdo.: "Giacomo Nani f."

Un Jarrón de flores en un paisaje, a su lado, un plato con vainas de guisantes, cardo y trozo de dintel. Fondo de árboles y montañas. Rosal. Muy cercano a las obras de la Academia de San Fernando. La composición repite la del Museo de San Martino de Nápoles.

Bib.: *Floreros y Bodegones (siglos XVI-XIX) de colecciones barcelonesas*, Sala Parés, Mayo 1947, Barcelona, p. 107, Lám. XXVI; Torres Martín, 1971, p. 171, lám. 70; Urrea, 1977, p. 345.

**(Lámina 69)**

**- 55. *Florero en un jardín***

Óleo sobre lienzo, 125 x 90 cm.

Fdo.: "Giacomo/Nani f."

Barcelona. Colección de Don Pedro de Riviere.

Compañera de la anterior. Sobre una fuente aparecen dos jarrones con flores. En primer plano dos cardos y rosas y bola de nieve. Fondo de árboles y celaje. Recuerda las composiciones de Caserta de las que repite el mismo jarrón y la fuente (*Flores en un jardín*, *Fuente con jarrón de flores*, Caserta, Palacio Real). Este tipo de obras en las que mezcla la delicadeza de las flores junto al aspecto más mundano de los frutos de la huerta será muy frecuente en laproducción de Giacomo.

Bib.: *Floreros y Bodegones (siglos XVI-XIX) de colecciones barcelonesas*, Sala Parés, Mayo 1947, Barcelona, p. 111-112, Lám. XXVII; Torres Martín, 1971p. 171, Lám. 71; Urrea, 1977, p. 345.

**(Lámina 70)**

**- 56. Flores y hortalizas**

Óleo sobre lienzo, 124 x 96 cm.

Fdo.: “Giacomo Nani f.”

Viena. Colección particular.

Un jarrón de piedra con flores centra esta composición, a sus pies numerosas frutas y hortalizas típicas del artista (repollo, cardos, setas, manzanas). Urna con capuchinas en primer plano. Al fondo una fuente y un paisaje

**(Lámina 71)**

**- 57. Jarrón con flores, hortalizas y papagayo**

Óleo sobre lienzo, 87 x 76 cm.

Madrid, Real Academia de San Fernando (nº 253).

Fdo.: “Giacomo Nani f.”.

Compañera de las cinco pinturas siguientes en la Academia de San Fernando. En un paisaje vemos un plinto de piedra con un cestillo de flores muy parecido a los de Patrimonio Nacional. En el suelo apio, pepinos, cebolletas y una cesta con higos en cuyo asa descansa un papagayo.

Hay en todos ellos una evidente contraposición de mundos o de elementos: el mundo idealmente delicado y bello de las flores y el mundo cotidiano de los frutos hortícolas con pepinos, lechugas, lombardas, setas. Dos sentidos contrapuestos: el olfato y el gusto en una actitud decididamente polémica. El arte de Belvedere se hace cotidiano en estas visiones. Arte a mitad de camino entre Belvedere y Realfoño, en el que creemos sale triunfante el último. Los paisajes apenas insinuados quedan muy lejos del interés de Nani, casi aprisionados por la brutal realidad de sus verduras y hortalizas

En el Catálogo de la Academia de San Fernando de 1824 aparecen por primera vez citados dos de estos cuadros atribuidos a Mariano (p. 73, nº 8 y 9): “*Galería de la Escalera. Sala Tercera. Dos floreros de Don Mariano Nani*”; (p. 75, nº 8 y 9): “*Sala Cuarta. Otros dos (floreros) de Don Mariano Nani*”. En la exposición de 1740 fueron expuestos como obra de Mariano Nani los cuatro floreros. Solo como un apunte sobre el origen de estos floreros nos queda señalar la existencia en las colecciones reales, en el Inventario de San Ildefonso de 1834 (fol. 123 vº), la existencia de “Dos floreros por Nani, alto 3 p<sup>s</sup>., ancho 2 ½ a 149...280”. No los he podido relacionar con otras obras de

Giacomo y Mariano que se conservan actualmente en Patrimonio Nacional. Las medidas y el tema concuerdan con las de la Academia por lo que podrían ser las mimas. Bib.: Cavestany, 1936-40, pp. 96 y 166, nº 130; Pérez Sánchez, 1964, nº 235; Urrea Fernández, J., *Pintura Italiana del s. XVIII en España*, Valladolid, 1977, p. 343, Lám. CXXI, nº 1.

Exp.: Madrid, 1935, n.º 130; Madrid, 1983-4, p. 159, nº 139.

**(Lámina 72)**

**- 58. *Jarrón de flores con hortalizas***

Óleo sobre lienzo, 87 x 76 cm.

Madrid. Real Academia de San Fernando.

Jarrón de flores en un paisaje, delante de él repollos, champiñones y un pájaro sobre ellos. El ramo de flores, minuciosamente pintado, carece del sentimiento desbordante de Abraham Bruegel o del exquisito refinamiento del Abate Belvedere. Pero ni las flores ni el ave evitan que miremos los frutos en la tierra colocados en primer plano, casi como en una atmósfera distinta a las flores y el paisaje (Urrea).

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 96; Pérez Sánchez, 1964, nº. 236; Urrea, 1977, p. 343, Lám. CXXI, nº 3 (la lámina no se corresponde con la pintura están cambiadas). Exp.: Madrid, 1983-4, p. 159, nº 130

**(Lámina 73)**

**- 59. *Jarrón con flores y hortalizas***

Óleo sobre lienzo, 87 x 76 cm.

Madrid. Academia de San Fernando (nº 851). Depositado en la Dirección General de Correos.

La veta, marcadamente naturalista, abierta por Tommaso Realfonzo en la pintura napolitana de bodegones a principios de siglo fue indudablemente aceptada por Nani. El pintor supo equilibrar esta corriente con la sensualidad de origen flamenco de Gasparo López la supo equilibrar. Esta obra, en la que reúne el interés puramente ornamental de las flores y el realismo de las hortalizas, es una buena muestra de ello.

Bib.: Pérez Sánchez, 1964, nº 851; Urrea, 1977, p. 344, Lám. CXXI, nº 2.

**(Lámina 74)**

**- 60. *Cestillo de flores y hortalizas***

Óleo sobre lienzo, 87 x 76 cm.

Fdo.: “Giacomo/ Nani f.”

Madrid. Real Academia de San Fernando (nº inv. 855). Depositado en la Dirección General de Correos.

Que Nani era pintor exclusivamente decorativista lo prueban sus frecuentes incorrecciones en el momento que tiene que auxiliarse de la perspectiva o de elementos complementarios en sus bodegones: plintos, jarrones, tiestos, etc., Debió esta empleado en la fábrica de Capodimonte como pintor de porcelana o simplemente como diseñador de flores y frutas para tapices y cenefas.

Compañero de los anteriores. Nani tiene un sentido compositivo muy especial. Los elementos de sus cuadros parecen como colgados o sostenidos por hilo invisibles, como si no reposaran, como si el fondo la estructura fuera de una mano y los frutos vegetales de otra sin estar perfectamente trabados. Los objetos están agrupados como si estuviesen yuxtapuestos o hubiesen sido agregados arbitrariamente.

Bib.: Pérez Sánchez, 1964, n. 855; Urrea, 1977, p. 344, Lám. CXXI, nº 4.

**(Lámina 75)**

**- 61. *Jarrón de flores con coliflor y calabazas***

Óleo sobre lienzo, 85 x 75 cm.

Madrid. Real Academia de San Fernando.

Fdo.: “Giacomo Nani f.”

El cuadro se haya actualmente en la Academia de San Fernando pero sin localizar. Allí lo vió Urrea en 1977. En el inventario de 1964 no aparece. Tanto como sus flores y verduras son características en los bodegones de Nani. Los modelos ornamentales de los jarrones y la repetición de algunos motivos como el macetero del fondo con claveles son caracteísticos de la obra de Nani.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 96; Urrea, 1977, p. 344.

**(Lámina 76)**

**- 62. *Flores y hortalizas con pájaro sobre calabacín***

Óleo sobre lienzo, 87 x 76 cm.

Madrid. Real Academia de San Fernando.

Como el anterior fue visto por Urrea pero no se inventarió en 1964. Actualmente en paradero desconocido. Los modelos ornamentales de los jarrones y la repetición de algunos motivos como el macetero del fondo con claveles son característicos de la obra de Nani.

Bib.: Urrea, 1977, p. 345.

**(Lámina 77)**

**- 63. Flores y frutas en un paisaje**

Óleo sobre lienzo, 50 x 76 cm.

Fdo.: "Giacomo Nani f."

Madrid Comercio anticuario.

El bodegón, que ocupa una mínima extensión, le sirve de disculpa para pintar un amplio paisaje ideal. Este tipo de composiciones son muy típicas de Giacomo Nani y sin duda tanto esta como la siguiente tienen una clara relación con las cuatro pinturas que se conservan en Riofrío. Este tipo de representaciones suponen un cambio de perspectiva. Frente a aquellas obras en las que el bodegón es el tema principal y el paisaje el secundario aquí se presta un mayor desarrollo al paisaje. Los motivos de naturaleza muerta son copiados de otros bodegones realizados por el artista.

Bib.: *Galería del Viaducto. Pintura de los siglos XV al XIX*, Madrid, 1963, nº 38 (il.); Urrea, 1977, p. 346.

**- 64. Gallinas en un paisaje**

Óleo sobre lienzo, 50 x 76 cm.

Madrid. Comercio anticuario.

Pareja del anterior, amplio paisaje, pero mayor interés por las gallinas. La visión de Hondecoeter se ha popularizado a través de los modelos de De Caro y el resultado es, como dice O. Ferrari, un verismo "involuntariamente humorístico" junto a una esquematización y empobrecimiento de los modelos flamencos. Recordemos que trató este tema de manera aislada *Gallinero* (Col. Romana) y *Gallinero* (Caserta. Palacio Real).

Bib.: *Galería del Viaducto. Pintura de los siglos XV al XIX*, Madrid, 1963, nº 39 (il.); Urrea, 1977, p. 346.

**- 65. *Un cuarto de cabrito con su asadura***

Óleo sobre lienzo, 35,7 x 47,5 cm.

Patrimonio Nacional (Inv.10066521).

Riofrío, Palacio Real (Segovia).

Se trata de el primero de la serie de 24 cuadros que pertenecía a la reina Isabel de Farnesio y que fueron inventariados en 1746 en el Palacio de La Granja con el número 926, “la 1ª un Cuarto de Cabrito con su asadura” (AGP. San Ildefonso, leg. 22182). Allí seguían en 1774, ubicadas en el *retrete que tiene la entrada por el trascuarto*, como lo demuestra el Inventario en el que se atribuyen a “Nani el Padre” y valoradas en 2000 r. v. De nuevo fueron inventariadas a la muerte de Carlos III en 1788: “926. Veine y quatro Pinturas en lienzo de dos pies de largo, pie y m.º de alto, marcos dorados lisos representan Frutas, Carnes, Verduras, Aves, y otros comestibles: en dos mil ciento sesenta reales. Jacobo Nani“(Inventarios Reales, 1989, p. 274, nº 2543). En el inventario de 1834 continúan en la Granja en la Pieza 5ª del Piso Bajo (fol. 126): “Diez y ocho bodegones por Nani, alto 1 1/2, largo 2 p<sup>s</sup>, a 130 r<sup>s</sup>...2340”.

Pintadas quizás para adornar el comedor del palacio real o algún “divertido gabinete” como años más tarde hará Meléndez con destino a Aranjuez (Urrea).

Se puede asegurar, casi con seguridad ante la falta de documentos, que la presencia de esta serie de pinturas se deba a un regalo de su hijo Carlos, rey de Nápoles desde 1734 y que como sabemos nombró a Giacomo Nani pintor real y realizó para él numerosas pinturas de este tipo como demuestra este catálogo. Por lo tanto deben fecharse estas obras entre 1735 y 1745, uno de los momentos de máxima actividad del artista.

En esta serie descubrimos una ausencia de todo refinamiento y exquisitez que encontramos en otras obras. Casi un interés naturalista. Una atmósfera a veces asfixiante e irrespirable sin gravitación de tiempo y espacio, atento a satisfacer, mediante los alimentos representados con una frialdad inespacial, el sentido del gusto. Un colorido fuerte y en la mayoría de los casos agrio, a base de pardos, tierras y ocre, hace sentir una ausencia de apetito. la proximidad de los modismos de Tomasso Realfonzo es absoluta, a pesar de que su exacerbado realismo había pasado de moda.

Bib.: Urrea, 1977, p. 346, Lám. CXVII, nº 3; Aterido, 2004, nº 738.

**(Lámina 78)**



**- 66. *Una ensalada***

Óleo sobre lienzo, 35,80 x 47,80 cm.

Patrimonio Nacional (Inv. nº 10066513). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

Fdo.: “Giacomo Nani f.”

Pertenece a la serie de 24 que aparecen en el Inventario de Isabel de Farnesio de 1746 en el Palacio de la Granja, “n.º 926...La 2ª una ensalada aderezada con huebos duros, y Anchoas...”. La luz que baña sus objetos es una luz metafísica, completamente irreal, que anuncia las composiciones del español formado en Nápoles, Meléndez.

Bib.: Breñosa y Castellarnau, 1884, p. 322; Cavestany, 1936-40, pp. 96 y 145; Urrea, 1977, p. 347, Lám. CXVII, nº 2; Aterido, 2004, nº 739.

Exp.: Madrid, 1983-4, p. 159, nº 141.

**(Lámina 79)**

**- 67. *Pájaros muertos y cartuchera***

Óleo sobre lienzo, 37 x 48 cm.

Patrimonio Nacional (Inv. nº 10066922). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

Pertenece a la misma serie que los anteriores. En el inventario de 1746: “926... La 3ª Pájaros muertos con Cartuchera de cazador...”. Es quizás a la hora de representar aves cuando Giacomo alcanza las más altas cotas de calidad transmitiendo perfectamente las calidades de los plumajes en las que demuestra su proximidad a su coetáneo Baldasare de Caro, gran especialista de la pintura de caza.

Bib.: Urrea, 1977, p. 350; Aterido, 2004, nº 740.

**(Lámina 80)**

**- 68. *Pájaros muertos en un plato***

Óleo sobre lienzo, 35,50 x 48 cm.

Patrimonio Nacional (nº Inv. 10066520). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

Pertenece a la misma serie que los anteriores. En el Inventario de 1746: 926...La 4ª otras (aves) también muertas en un plato de Talavera...”.

Evidentemente el plato no es de Talavera sino cerámica de Delft, muy extendida por toda Europa desde el s. XVI. En este caso demuestra una cierta torpeza al colocar las aves sobre el suelo y sobre el plato. Aún así no abandona la calidad a la hora de representar el plumaje con una técnica casi flamenca.

Bib.: Aterido, 2004, nº 741.

**(Lámina 81)**

**- 69. *Servicio de almuerzo***

Óleo sobre lienzo, 36,50 x 47,50 cm.

Patrimonio Nacional. (Inv. nº 10066516). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

Fdo.: “Giacomo/Nani f.” (en el enfriador de vino).

Pertenece a la misma serie que los anteriores. En el Inventario de 1746: “926...La 5ª otro plato del mismo varro con salchichón, dos roscas, y una garrafa de vino...”. El pintor muestra aquí una simplicidad compositiva que sin lugar a dudas tendrá una cierta influencia sobre Meléndez. En esta serie que más bien parece representar una muestra de diversos alimentos típicos napolitanos.

Bib.: Urrea, 1977, p. 347, Lám. CXIX, nº 1; Aterido, 2004, nº 742.

**(Lámina 82)**

**- 70. *Una gallina descuartizada***

Óleo sobre lienzo, 36,30 x 47,80 cm.

Patrimonio Nacional. (Inv. nº 10066510). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

En el Inventario de La Granja de 1746: “926...La 6ª una Gallina quitado un quarto...”. De nuevo una fría y dura representación de claro carácter naturalista.

Bib.: Breñosa y Castellarnau, 1884, p. 322; Cavestany, 1936-40, pp. 96 y 145; Urrea, 1977, p. 348, lám. CXVIII, nº 2; Aterido, 2004, nº 743.

Exp.: Madrid, 1983-4, p. 160, nº 143.

**(Lámina 83)**

**- 71. *Dos pedazos de atún***

Óleo sobre lienzo, 36 x 47,70 cm.

Patrimonio Nacional. (Inv. 10066523). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

Fdo.: “Giacomo/Nani f” (en un papel sobre el barril).

Misma serie que los anteriores. En el Inventario de 1746: “926. ..La 7ª dos pedazos de atún de la hijada, y un cesto de higos...”. Equivocado en el inventario de Patrimonio Nacional, lo que aparece no es tocino sino dos trozos de atún, acompañados

de un característico cestillo de higos como suele representar el pintor. Incluye un embutido y un barril con sardinas. Objetos todos ellos que aparecen continuamente entre los representados por el artista.

Bib.: Urrea, 1977, p. 350; Aterido, 2004, nº 744.

**(Lámina 84)**

### **- 72. *Lonchas de jamón***

Óleo sobre lienzo, 36 x 47,80 cm.

Patrimonio Nacional (Inv. nº 10066514). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

Entre los cuadros de la serie aparece en el Inventario de 1746 como “...La 8ª unas lonjas de Tocino, dos panecillos, y una botella ensogada...”. Sobre un plato de cerámica de Delft, dos trozos de jamón, con dos panecillos y una garrafa de vino típicamente italiana. Sencilla y buena composición con un gusto por las líneas curvas. Un bodegón de Nani con jamón y otros elementos se conserva en la Reggia de Caserta.

Bib.: Urrea, 1977, p. 348, Lám. CXVII, nº 4; Aterido, 2004, nº 745.

**(Lámina 85)**

### **- 73. *Plato de moluscos***

Óleo sobre lienzo, 35,50 x 47,50 cm.

Patrimonio Nacional. (Inv. nº 10066519). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

Fdo.: “Giacomo/Nani f.”.

En el Inventario Farnesio de la Granja de 1746: “926...La 9ª unas Conchas de Mar abiertas en un Plato de Talavera y otras fuera...”. Sobre el suelo, en una roca al borde del mar, una representación típicamente napolitana al modo de los *fruti di mare* de los que fueron grandes pintores los Recco a los que sin duda conocía Giacomo. Composición como todas las demás de gran sencillez y en la que predomina un cromatismo apagado solo animado por los toques rojos que marcan la viscosidad de los moluscos.

Bib.: Breñosa y Castellarnau, 1884, p. 322; Cavestany, 1936-40, pp. 96 y 145; Urrea, 1977, p. 348. Lám. CXVII, nº 1; Aterido, 2004, nº 746.

Exp. Madrid, 1983-4, p. 160, nº 142.

**(Lámina 86)**

**- 74. *Cesto de frutos secos***

Óleo sobre lienzo, 36 x 47,50 cm.

Patrimonio Nacional. (Inv. nº 10066518). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

En el Inventario de 1746 aparece como “926...La 10ª un cesto de nueces, y otras en el suelo...”. Composición sencilla, muy similar a la anterior con un suelo rocoso al borde del mar. Cestillo con castañas que parecen estar asadas y en el suelo nueces algunas de ellas partidas. Iluminación más que naturalista casi metafísica. Casi como un monocromo si no fuese por la inclusión de algunas nueces con su cascabello verde.

Bib.: Urrea, 1977, p. 348, lám CXVIII, nº 3; Aterido, 2004, nº 747.

**(Lámina 87)**

**- 75. *Unas costillas de vaca***

Óleo sobre lienzo, 35,80 x 47,50 cm.

Patrimonio Nacional. (Inv. nº 10066525). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

De la misma serie aparece descrita en el inventario de 1764 como: “...La 11ª dos costillas de Baca...”. De nuevo en el mismo escenario que las anteriores vemos como coloca a modo de exposición, más que como copia de la realidad, dos enormes chuletas cogidas con un atillo y debajo de ellas un hueso de caña. El artista muestra un realismo casi hiriente al centrarse exclusivamente en los objetos.

Bib.: Urrea, 1977, p 348, lám CXVIII, nº 4; Aterido, 2004, nº 748.

**(Lámina 88)**

**- 76. *Canastillo de flores***

Óleo sobre lienzo, 36 x 47,5 cm.

Patrimonio Nacional. (Inv. nº 10066188). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

Fdo.: “Giacomo Nani f.”

A pesar de pertenecer a la misma serie forma junto con los tres siguientes un conjunto bien diferenciado. Así, en el inventario de 1746 se recogen en el mismo conjunto: “926...La 12ª, 13ª, 14ª y 15ª tienen un canastillo de flores cada una...”. En el

Inventario de 1834 continuaban juntos en el Palacio de San Ildefonso: (fol. 123) “Cuatro floreros por Nani, alto 2 p<sup>s</sup>, por 1 ½ ancho, valor a 90 r<sup>s</sup>...360”.

Composición de gran sencillez pero con una intención claramente decorativa. Sobre un arquitrabe de piedra un canastillo de mimbre con flores, al fondo río y bosque característico del pintor. Curiosamente la colocación del arquitrabe parece indicar que hacían pendant dos a dos.

Recordemos, para finalizar, que Giacomo Nani será un pintor de flores de gran fama en su tiempo, convirtiéndose en un seguidor de su maestro Gasparo López, si bien sus obras tendrán un aspecto más amanerado y seco de factura y de invención, en cuyas composiciones más elaboradas demuestra una cierta torpeza.

Bib.: Urrea, 1977, p. 348; Aterido, 2004, n° 751.

**(Lámina 89)**

**- 77. *Canastillo de flores***

Óleo sobre lienzo, 35,4 x 47,4 cm.

Patrimonio Nacional. (Inv. n° 10066189). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

Compañero del anterior con el que hace pendant. Orientado hacia el otro lado.

Bib.: Urrea, 1977, p. 348; Aterido, 2004, n° 752.

**(Lámina 90)**

**- 78. *Canastillo de flores***

Óleo sobre lienzo, 35, 5 x 47,5 cm.

Patrimonio Nacional (Inv. n° 10025882). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

Misma serie y grupo. Compañero del siguiente.

Bib.: Urrea, 1977, p. 348; Aterido, 2004, n° 749.

**(Lámina 91)**

**- 79. *Canastillo de flores***

Óleo sobre lienzo, 35,5 x 47,5 cm.

Patrimonio Nacional (Inv. n° 10025883). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

Compañero del anterior. Misma serie de cuatro floreros.

Bib.: Urrea, 1977, p. 348; Aterido, 2004, n° 750.

**(Lámina 92)**

**- 80. Paisaje con frutas y hortalizas**

Óleo sobre lienzo, 36 x 47,7 cm.

Patrimonio Nacional (Inv nº 10066187). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

Dentro de la misma serie aparece descrito, en 1746, como “. La 17ª una ensaladera con fresas derramadas en un Pays...”. Curiosamente esta pintura junto con su compañera era inventariada aparte en 1774: “Dos pinturas....Países el uno con un río, un puente y una ensaladera de la qual se vierten unas fresas...”. En el Inventario de 1834 se recogen en el Palacio de San Ildefonso (fol. 123): “Dos países por Nani, alto 2 p<sup>s</sup>. por 1 ½ ancho, valen a 90 r<sup>s</sup>...180”. Podrían tratarse de alguno de estos cuatro cuadros si bien las medidas de alto y ancho están cambiadas.

Este cuadro, como su compañero y los otros dos de mismas características dentro de la serie, demuestra una deuda del pintor con la pintura flamenca del siglo XVII. En un paisaje coloca, de manera puramente casual un pequeño bodegón, en este caso de frutas (fresas, melocotones, ciruelas) y hortalizas (apio, pepinos, nabos) que se convierten en el personaje principal de la composición en la el artista llega, incluso, a falsear la proporción de los objetos para darles una mayor preeminencia.

Curiosamente este tipo de composiciones con los frutos amontonados sobre el suelo, con un árbol detrás se convertirán en un motivo decorativo que el artista repetirá en su labor como pintor de porcelana en Capodimonte y que su hijo Mariano heredará.

Bib.: Urrea, p. 349, Lám. CXX, nº 1; Aterido, 2004, nº 754.

**- 81. Paisaje con coliflores y frutas**

Óleo sobre lienzo, 35,3 x 47,5 cm.

Patrimonio Nacional (Inv. nº 10066515). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

En el Inventario de 1746 se describe, junto a sus compañeras, como: “...La 18ª dos coliflores, y dos canastillas en otro Pays...”.

Da la impresión que Nani nunca abandonó esta temática de frutos humildes, nunca introdujo en sus composiciones objetos de lujo, que siempre uso el mismo tipo de paisaje convencional, que no le intereso, en definitiva, otra cosa que sus repollos y rabanitos. Interesante colocación de los objetos dando predominancia al paisaje, al modo de las escenas costumbristas del s. XVIII, que influirá en los tapices.

Bib.: Urrea, 1977, p. 349, Lám. CXX, nº 2; Aterido, 2004, nº 755.

**(Lámina 93)**

**- 82. Paisaje con sandía**

Óleo sobre lienzo, 35,8 x 47,5 cm.

Patrimonio Nacional (Inv. nº 10066522). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

Descrita en el Inventario de 1746 como: “...En la 23ª una Zandía partida, lechugas, Apios y una canastilla puntiaguda...”. Junto con la siguiente podría tratarse de las obras citadas en el Inventario de San Ildefonso de 1834 (fol. 123): “Dos fruteros por Nani; alto 1 ½ pies por 2 ancho, vale a 124...248”.

Bib.: Urrea, 1977, p.350, lám CXVIII, nº 1; Aterido, 2004, nº 756.

**(Lámina 94)**

**- 83. Paisaje con hortalizas**

Óleo sobre lienzo, 37 x 47,5 cm.

Patrimonio Nacional (Inv. nº 10066517). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

Sin lugar a dudas se trata del compañero de *Paisaje con fresas* y que ambos se inventarían juntos en 1774: “Dos pinturas....y el otro con lombardas y fresas...”. Descubrimos como la descripción está equivocada pues no son fresas si no acerolas. Sí que estaba bien descrito en el Inventario de 1746: “...La 22ª Lombarda, Apio, Pepinos, Rábanos y Acerolas...”.

Bib.: Urrea, 1977, p. 350, lám. CXIX, nº 2; Aterido, 2004, nº 759.

**(Lámina 95)**

**- 84. Pájaros muertos.**

Óleo sobre lienzo, 37 x 49 cm.

Patrimonio Nacional (Inv. nº 10066921). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

A pesar de encontrarse en la misma serie sin lugar a dudas hace pareja con la siguiente obra y así aparecen citadas en el Inventario de 1746: “...La 20ª y 21ª con diferentes pájaros muertos, el uno un ánade, y el otro dos...”. No es del todo descriptivo pues sobre el suelo sí aparece un ánade pero acompañada de tres pájaros más. Como ya comentamos es a la hora de representar el plumaje cuando Giacomo da lo mejor de si mismo.

Bib.: Urrea, 1977, p. 351; Aterido, 2004, nº 757.

**(Lámina 96)**

**- 85. *Pájaros muertos***

Óleo sobre lienzo, 35,5 x 47,5 cm.

Patrimonio Nacional (Inv. nº 10066524). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

Pareja del anterior. Inventario de 1746: "...La 20ª y 21ª con diferentes pájaros muertos, el uno un ánade, y el otro dos...".

Bib.: Urrea, 1977, p. 351; Aterido, 2004, nº 758.

**(Lámina 97)**

**- 86. *Sandía y fruta***

Óleo sobre lienzo, 35,5 x 47,3 cm.

Patrimonio Nacional (Inv. nº 10066190). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

Descrita en el inventario de 1746 como "...La 19ª una zandía partida, Melocotones y Ciruelas...", retornamos de nuevo al tipo de composición que predomina en esta serie: pocos objetos dispuestos sobre el suelo con un fondo neutro y una luz que incide desde la izquierda. La manera de partir y representar la sandía demuestra las limitaciones de este artista que sin embargo logra una mejor factura en las ciruelas.

Bib.: Urrea, 1977, p. 351; Aterido, 2004, nº 760.

**(Lámina 98)**

**- 87. *Granadas e higos***

Óleo sobre lienzo, 36 x 47,5 cm.

Patrimonio Nacional (Inv. nº 100066512). Palacio Real de Riofrío (Segovia).

La simplicidad compositiva y de elementos de Giacomo Nani queda muy bien explicada en la descripción del Inventario de 1746: "...En la 24ª dos Granadas y cinco higos...". No hay más, los elementos entran rápidamente en nuestra retina gracias a la rotundidad del artista a la hora de representarlos con una objetividad que anuncia lo que realizará Meléndez con mayor maestría cincuenta años más tarde.

Bib.: Urrea, 1977, p. 350; Aterido, 2004, nº 761.

**(Lámina 99)**

**- 88. *Paisaje con hortalizas***

Óleo sobre lienzo (pegado en tabla), 91 x 66 cm.

Fdo.: "Giacomo Nani f."



Madrid. Mercado anticuario.

En un paisaje con un caserío a la izquierda y un arroyo a la derecha se colocan en un primer plano una serie de verduras, apio, repollos, nabos, rábanos, setas, zanahorias. De gran tamaño respecto al escenario. Tanto esta pintura como su pareja están relacionadas directamente con los cuatro paisajes de bodegón que se conservan en el Palacio de Riofrío tema que será recurrente en la obra del napolitano.

Exp.: Madrid, 1993, Galería Caylus, p. 154-155.

**(Lámina 100)**

**- 89. *Paisaje con verduras***

Óleo sobre lienzo (pegado en tabla), 91 x 66 cm.

Madrid. Mercado anticuario.

Pareja del anterior. En un paisaje con río y caserío al fondo y ruinas en la lejanía, bajo un árbol, coliflores, lechugas, cebolletas, rucola y zanahoria. Celaje de ocaso otoñal.

Exp.: Madrid, 1993, Galería Caylus, p. 154-155.

**(Lámina 101)**

**- 90. *Jarrón de flores en un paisaje***

Óleo sobre lienzo, 90 x 125 cm.

Fdo.: “Giacomo Nani f.” (en el pilón).

Madrid. Mercado artístico.

Jarrón de bronce con flores. A la izquierda una fuente con rosas. A los pies del florero, uvas, higos y naranjas. Pareja del siguiente.

En comercio en 2003. Alcalá subastas (febrero).

Bib.: *Alcalá Subastas*, Madrid, 19 y 20 de febrero, lote nº 379.

**(Lámina 102a)**

**- 91. *Jarrón de flores en un paisaje***

Óleo sobre lienzo, 90 x 125 cm.

Fdo.: “Giacomo Nani” (áng. inf. izq. sobre la piedra)

Madrid. Mercado artístico.

Pareja del anterior. Jarrón de flores en un pedestal. A los pies frutas (melón, higos, manzanas). Rosal a la izquierda, maceta con rosal a la derecha. Fondo de jardín y paisaje con río al fondo.

Bib.: *Alcalá Subastas*, Madrid, 19 y 20 de febrero, lote nº 379.

**(Lámina 102b)**

**- 92. *Frutas y flores en un paisaje***

Óleo sobre cobre, 30 x 36 cm.

Madrid. Comercio anticuario.

A pesar de no estar firmada es, junto con la siguiente (de la que es pareja), una obra segura de Giacomo Nani pues repite los modelos típicos del artista. En el primer término higos y melocotones esparcidos por el suelo, detrás un ánfora de piedra sobre pedestal con una guirnalda de flores y un macetero con hojas. Al fondo paisaje con fuente rustica. Con una técnica casi de miniatura nos recuerda mucho a algunas de las decoraciones realizadas por Nani en las porcelanas de Capodimonte.

**(Lámina 103)**

**- 93. *Jarrón de flores en un paisaje***

Óleo sobre cobre, 30 x 36 cm.

Madrid. Comercio Anticuario.

Vasija de barro vidriado en verde con capuchinas. Detrás, sobre un plinto, jarrón de barro rojo con ramo de flores, paisaje detrás. Pareja anterior.

**(Lámina 104)**

**- 94. *Maceta de flores en un paisaje***

Óleo sobre lienzo, 94,5 x 75 cm.

Madrid. Mercado anticuario.

Macetero de barro con claveles blancos y rojos. En primer término cestillo de mimbre con rosas, tulipanes y alhelíes. Campanillas en primer término a la izq. Fondo con paisaje boscoso detrás. A pesar de no estar firmada se trata de una obra autógrafa de Giacomo. Repite el modelo que aparece en *Jarrón de flores en un paisaje* (nº 91).

**- 95. *Urna de piedra y flores***

Óleo sobre lienzo (pegado en tabla), 64,5 x 49 cm. (ovalito).

Fdo.: "Giacomo/Nani f."

Madrid. Comercio anticuario.

En el ribazo de un arroyo vemos una urna ornamental de piedra sobre un plinto con flores sobre ella (tulipanes, bolas de nieve, rosas, campanillas. En el suelo rosales con cañas y trozo de arquitrabe caído con la firma. Detrás del río paisaje de bosque y montañas con caserío al fondo. En el primer término repite el motivo ya utilizado en otros bodegones de Caserta o Capodimonte del rosal con cañas y un trozo de arquitrabe que utiliza para firmar.

Exp.: Madrid, 1993, Galería Caylus, p. 150-153.

**(Lámina 105)**

**- 96. *Sarcófago antiguo y flores***

Óleo sobre lienzo (pegado en tabla), 64,5 x 49 cm. (óvalo)

Fdo.: "Giacomo/Nani f."

En la rivera de un río un sarcófago sobre pirámide de sillares coronado por una urna de piedra. Cubierto de flores: rosas, tulipanes, bolas de nieve, campanillas, anémonas. A sus pies más flores, cesta de hojas. Río y fondo de montañas con caserío. Flores desproporcionadas respecto del paisaje y árboles. Prima lo decorativo y agradable frente a la realidad.

Pareja del anterior, se ha querido ver en ambas obras una alegoría del paso fugaz de la vida debido a la presencia de las flores o del riachuelo que simbolizarían el paso rápido de la belleza, remarcado por la presencia de los monumentos funerarios. Sin embargo debemos señalar como son frecuentes este tipo de representaciones y composiciones que tienen un mayor sentido decorativo y de tono anecdótico que señalan el inicio de un interés por las ruinas clásicas. Al fin y al cabo no olvidemos que por esos años Carlos III está escavando en las ruinas de Pompeya y Herculano.

Exp.: Madrid, 1993, Galería Caylus, p. 150-153

**(Lámina 106)**

**Obras documentadas y no localizadas**

**- 97. *Un florero***

Óleo sobre lienzo, 63 x 49 cm. (óvalo).

Murcia. En la colección de José María D'Estoup.

*Catálogo de los cuadros de don José María D'Estoup en Murcia en 1884*, Murcia, 1865, p. 33; Urrea, 1977, p. 351.

**- 98. *Un pavo muerto***

Óleo sobre lienzo, 52 x 73 cm. (aprox.).

En la col. madrileña de D. Serafín García de la Huerta: “495...lienzo. Un bodegón con un pavo muerto, de Nani dos y media cuartas de alto por tres y media de ancho. 60 rs.”

Bib.: Marques del Saltillo. “Colecciones madrileñas de pinturas: la de Don Serafín García de la Huerta (1840)”, *Arte Español*, 1950, p. 191; Urrea, 1977, p. 351.

**- 99. *Carnero y Gallinas***

Óleo sobre lienzo, 63 x 52 cm (aprox.).

Citado en la col. anterior: “447. Lienzo. Una cabeza de carnero y unas gallinas, de Nani, de tres cuartas largas de alto por dos y media de ancho. 60 rs”

Bib.: Marques del Saltillo, 1950, p. 189; Urrea, 1977, p. 351.

**- 100. *Cuatro jarras con flores***

En 1686 se encontraban en la Colección del valenciano Jorge Díaz Martínez.

Bib.: R. Gil, *Arte y Coleccionismo privado en Valencia del s. XVIII a nuestros días*, Valencia, 1994, p. 222. (la col. aparece en el diario *Las Provincias*, Valencia, 23 de abril de 1868, nº 767, p. 2)

**Obras atribuidas**

**- 101. *Ramillete de Flores***

Óleo sobre tabla, 38 x 38 cm. (octogonal).

Madrid. Mercado anticuario.

Atribuido a Giacomo se trata de una representación de flores muy novedosa dentro de la producción del artista. Sobre un fondo neutro aparece un pequeño ramillete de flores cogido por un lazo azul. La obra recuerda mucho las creadas a principio de siglo en el mundo francés y que encontraremos en España en el último tercio del siglo XVIII con Luis Paret. La técnica seca y breve parece relacionarse con Giacomo si bien la composición no deja de resultar novedosa e infrecuente en toda la obra del artista. Es compañera de las dos siguientes.

**(Lámina 107)**

**- 102. *Ramillete de flores***

Óleo sobre tabla, 38 x 38 cm. (octogonal).

Madrid. Mercado anticuario.

Compañera de la anterior y de la siguiente. De nuevo repite la representación de un pequeño ramillete de flores cogido por un lazo azul.

**(Lámina 108)**

**- 103. *Ramillete de flores***

Óleo sobre tabla, 38 x 38 cm. (octogonal).

Madrid. Mercado anticuario.

Compañera de las dos anteriores. Repite el mismo modelo.

**(Lámina 109)**

**- 104. *Naturaleza muerta con flores***

Óleo sobre lienzo, 108 x 154 cm.

Caserta. Palacio Real. Pinacoteca. (Inv. 1905: 844; 1951-52: 2163; 1977-78: 988).

La pintura se conserva en Caserta como de autor anónimo. Sin embargo podríamos atribuirle a la mano de Giacomo Nani. El jarrón con claveles es típico del pintor así como el cestillo inclinado que deja caer sus flores.

**- 105. *Una simia sobre una pilastra***

Óleo sobre lienzo, 60 x 47 cm.

Caserta. Palacio Real. Pinacoteca. (Inv. 1905: 777; 1951-52: 2032; 1977-78: 742).

La obra aparece atribuida a Giacomo Nani en el palacio real de Caserta. Lo cierto es que parece obra suya con un paisaje que se aproxima en gran manera a su manera de pintar. Es posible que Giacomo se dedicase, como buen intérprete del natural, a hacer este tipo de representaciones pseudo-científicas sin olvidar el decorativismo y un cierto tono anecdótico. En relación con esta obra estarían las dos siguientes.

**- 106. *Un Pelicano***

Óleo sobre lienzo, 129 x 154 cm.

Caserta. Palacio Real. Apartamento nuevo. (Inv. 1905, nº 724; 1951-52, nº 2168; 1977-78, nº 1066).

Al igual que el anterior debemos relacionar esta obra con la mano de Giacomo Nani. En un paisaje característico del pintor se representa un pelícano de una manera entre científica y de mera curiosidad pseudo-científica.

**- 107. *Un pez***

Óleo sobre lienzo, 59 x 92 cm.

Caserta. Palacio Real. Apartamento Nuevo. (Inv. 1905: 839; Inv. 1951-52: 2020; Inv. 1977-78: 1047).

Difícil atribuir con seguridad esta obra a Giacomo. Esta dentro de la idea de curiosidad científica-decorativa, como el pelícano, la sequedad e hieratismo que presenta, así como la calidad del cestillo de pescador recuerdan los modos de Giacomo.

**- 108. *Ánfora con cesto de flores***

Óleo sobre lienzo, 127 x 76 cm.

Nápoles. Museo de Capodimonte. (Inv. Cap. 22893)

La Pintura procede de Caserta; Pasó a la Cartuja de San Martino en 1947 y después al Museo de Capodimonte. La obra, atribuida recientemente a G. Nani, no parece pertenecer a su mano, el cromatismo es más cuidado, con un efecto de luz de mayor calidad, poco frecuente en Giacomo. Es un paisaje de bosque, cesto con ramo de flores, muy barroco y dinámico a la manera de lo que hacía su maestro Gasparo López. A los pies ánfora volcada con flores.

**- 109. *Bodegón con gallina***

Óleo sobre lienzo, 123x157 cm.

Posiblemente de Giacomo o de su círculo.

Ansorena, Subasta 240, Noviembre 2001, nº 121.

**- 110. *Retrato de Ferdinando I***

Óleo sobre lienzo, 60 x 49 cm.

Caserta, Palacio Real, Apartamento histórico. (Inv. 1905: sn; Inv. 1951-52: 2033; Inv. 1977-78: 744).

Atribuido a Giacomo Nani lo que es completamente imposible pues muere en 1755.

#### **1. 1. 4. Catálogo de Pinturas de Mariano Nani**

##### **- 1. *Carne, frutas y pichones.***

Óleo sobre lienzo, 80 x 103 cm.

Fdo.: “Mariano Nany F. 1762”.

Madrid. Colección Fernando Durán.

Sobre una mesa aparece una cesta con dos pichones vivos, y una fuente con varias frutas; en primer termino, medio cordero, un ave muerta y limones. La obra perteneció al Marqués de Remisa para pasar, después, a la colección de Concepción Moret. En 1977 se encontraba en el comercio madrileño. Esta es la obra fechada, más antigua que se conoce de Mariano Nani, aunque sabemos que realizó otras con anterioridad en Madrid. Urrea ha destacado como la influencia paterna es todavía muy considerable tanto por su temática como por la manera de alinear los elementos del bodegón. También indica como su entonación todavía es apagada y practica una iluminación aún arcaica. Este estilo está fuertemente ligado a la obra de su padre así como de otros pintores napolitanos como Tomasso Realfonzo (1666-1736).

La obra perteneció a la colección del Infante D. Luis de Borbón como indica la inscripción “SYDL” de la parte inferior derecha. Sería compañera de la siguiente pintura.

Exp.: Madrid, 1935, nº 126.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 166; Oña Iribarren, 1944, nº 63; Sala Biosca, Madrid, 1968; Valencia, 2003, p. 106, il. 42.1.

**(Lámina 110)**

##### **- 2. *Aves muertas en un paisaje***

Óleo sobre lienzo, 79 x 103,5 cm.

Valencia. Museo de Bellas Artes (Inv. gen. 1636).

Incrip: “S.Y.D.L.”

Donado por el Académico Juan Martínez Vallejo a la Academia de San Carlos, ingresa en el Museo en 1877, tras su muerte. Tramoyeres: “Frans Snyders. Escuela flamenca, 1579. Amberes 1657. Aves Muertas. L 110x78. Dº de J. Martínez Vallejo « (guía del Museo, 1915). En la crónica “Bellas Artes. Legado del Sr. Martínez Vallejo al Museo Provincial” (Diario Las Provincias, Valencia 9 Noviembre 1877, nº 4112, p 2) se



dice: “Terminaremos esta sección citando unos bodegnes flamencos, y otros dos de marisos, cuyo autor se desconoce...”

Atribución motivada por las siglas SYDL que según Pérez Sánchez, pueden deberse a un coleccionista privado. Tormo (*Levante*, 1923) se refiere a él como “Aves, de Snyders” y en Valencia: *Los Museos* (1932) como: “nº 333-Patos, atribuido a Snyders de Escuela alemana”. En la exposición *Naturalezas Muertas y Flores del Museo de Bellas artes de Valencia* (1996), Pérez Sánchez advertía que imitaba modelos flamencos y que posiblemente se tratase de algún artista napolitano del tiempo de Baldasare de Caro. Finalmente, en 2002, se devolverá la autoría sin ningún tipo de duda. Así se confirmaba que la obra era compañera de la anterior, *Bodegón de carne, frutas y pichones*, en la que también aparece la inscripción S.Y.D.L. Estas siglas corresponden a las siglas con las que el Infante D. Luis de Borbón marcaba sus cuadros. Así, estas dos obras debían pertenecer a la colección del Infante en la que sabemos se encontraban al menos una veintena de cuadros de Mariano Nani. Estos en concreto podrían relacionarse con los que aparecen en el inventario de la testamentaría como “Bodegones con pájaros muertos” (AHPM, Prot. 20822, 1797, fol. 320).

Exp.: Valencia, 1996, p. 18-79, nº 15; Valencia, 2002, p. 106-107, nº 42.

**(Lámina 111)**

### **- 3. Bodegón de caza**

Óleo sobre lienzo, 61 x 81,5 cm.

Patrimonio Nacional (nº inv.: 10073428). Actualmente en el Palacio del Pardo (Madrid)

En un paisaje aparecen en primer plano tres aves muertas (perdices y pato) y un perro hechado al lado. La obra, atribuida en Patrimonio Nacional a un maestro anónimo español, podemos atribuirle, debido a la semejanza de los modelos (muy parecidos a las aves a las realizadas por Mariano en otras pinturas como la anterior), temática y técnica a Mariano Nani.

Esta pintura se encontraba en la colección de la duquesa viuda de San Fernando, nieta del infante D. Luis de Borbón y fue una de las vendidas en 1845 al marques de Salamanca (AHPM., Prot. 25239, fol. 169 y ss., nº 42; marqués del Saltillo, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXLX). Aparecía acompañada de otras tres pinturas de las mismas dimensiones y con temas de bodegones, atribuidas todas a la mano de Antonio de Pereda. La obra fue comprada por Isabel II al noble madrileño en 1845.

La pintura lleva inscrito en la parte inferior la inscripción “PEREDA” en referencia al importante bodegonista del s. XVII. Como ya señaló Pérez Sánchez es muy posible que la obra no sea del pintor madrileño. Sin embargo no es posible considerar que esta obra sea obra suya pues no concuerda con el estilo ni con los modelos del pintor madrileño. En algunas ocasiones se ha relacionado con Miguel March. Esta obra pudo ser una de las realizadas por Mariano para el Infante durante el periodo en el que trabajó para él (sabemos que muchas pinturas de Mariano Nani con temas de caza que poseía el Infante fueron vendidas a su muerte).

Bib.: Pérez Sánchez, 1979, nº 46-49.

**(Lámina 112)**

#### **- 4. Bodegón de cocina**

Óleo sobre lienzo, 62,5 x 47 cm.

Fdo.: “Mariano Nani”.

Madrid. En comercio en la Galería E. Pelta. Feriarte 1989.

Sobre la mesa un pollo muerto, desplumado, boca arriba. A sus patas una fuente con verduras y al lado una botella de vidrio verde. Junto a la cabeza del pollo se ve lo que podría ser un loro picoteándole. Fondo neutro.

Escena muy realista, podría tratarse de una obra de su primera producción puesto que se descubre una fuerte deuda con el estilo de su padre. Los elementos se colocan sobre una mesa ordenadamente, sin el dinamismo de sus obras posteriores, y utiliza una fuerte iluminación con efectos de claro-oscuro que encontramos en la producción de su padre en Riofrío. Sin embargo la pincelada es diferente, mucho más suelta y pastosa.

Exp.: Feriarte, 1989, p. 112.

**(Lámina 113)**

#### **- 5. Bodegón con cordero y aves**

Óleo sobre lienzo, 142 x 110 cm.

Fdo.: “Mariano Nani f. 1764”.

Nº 199 (a la izquierda). Sobre un papel al lado derecho nº 138). En el centro pintado nº 117.

Madrid. Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Cat.: Academia, 1819, p. 31, nº 258; 1821, p. 33, nº 261; 1824, p. 47, nº 64; 1829, p. 44, nº 78; 1929, p. 66, nº 9.

Sobre una repisa un cordero con las patas atadas, tras él, un puchero de cobre con su cuchara y al lado limones y flores. En un cesto de mimbre naranjas. Colgado del techo un arnés del que penden cuatro aves y dos conejos. Un gato, con intención de comérselo, se balancea en él. Del muro cuelgan dos pollos. Trampantojo con un clavo en la pared. Obra con la que consigue el título de Académico de Mérito en la de San Fernando en 1764. Como señaló Urrea existe un gusto por la acumulación de objetos que nunca aparece en la obra paterna y un carácter aterciopelado, bañado por una luz más natural, que acompaña la composición. En esta riqueza compositiva se descubre una fuerte influencia flamenca aprendida, posiblemente, en su patria gracias a artistas como Baldassare De Caro o su mismo padre. Dentro de esta influencia Pérez Sánchez (Madrid, 1983) destaca la presencia del gato que “introduce un elemento de acción y movimiento que viene directamente de los modelos flamencos que Nani conocía muy bien”, tal vez por su estudio en España o a través de modelos napolitanos. Esta obra, a pesar de la compleja composición, demuestra un gusto por los aspectos realistas y naturalistas propios de este periodo. Según Cherry y Jordan (1995, p. 153) “muestra una maestría considerable en la especialidad elegida. La representación de animales vivos en este cuadro, que se consideraba más dificultosa que la de animales muertos, hizo quizá que los académicos juzgaran su cuadro por encima de los bodegones que estaban habituados a ver”. Lo cierto es que el napolitano consigue una de sus obras más afortunadas que le convierten en uno de los pintores de su época en el género.

En 1805 se encontraba en la Galería de a Academia: “117. *Un Cordero con Varias Aves y Frutas Por D. Mariano Nani. Tiene dos varas Menos quarta de alto y una y media de ancho con marco dorado*” (Inventario General 1796- 1805 CF-1/2). De aquí paso a la Sala del Oratorio en 1817: “169. *otro de 5 pies de alto, con 4 pies de ancho. Representa parte de una despensa con un cordero, caza y frutas su autor D. Mariano Nani*” (Inventario 1817 CF- 2/17). Allí seguía en 1818: “nº 246. *Una despensa con un cordero, caza y frutas: De Don Mariano Nani*” (Catálogo de los Cuadros..., Madrid, 1818, p. 29) y en 1821: “nº 261. *Una despensa con un cordero y un gato comiendose unas aves; de D. Mariano Nani*” (Catálogo de los cuadros, Madrid, 1921, p. 33).

Exp.: Madrid, 1935, nº 131; Madrid, 1983, nº 151.

Bib.: Tormo, 1929, p. 109; Cavestany, 1936-40, p. 48 y 167, n° 131, lám. LXII; Pérez Sánchez, 1964, Inventario de la Academia, n° 558; Urrea, 1977, p. 166; Cherry y Jordan, 1995, p. 153; Pérez Sánchez, 1987, p. 179, lám. 187-188; Zeri, 1989, p. 962.

**(Lámina 114)**

**- 6. *Bodegón de cocina con gato***

Óleo sobre lienzo, 49 x 62 cm.

h. 1760.

Fdo.: "Nani f." (en la parte inferior izquierda en el borde de la mesa).

Madrid. Colección particular.

Sobre una mesa un ave muerta y bajo ella dos limones, detrás un cesto de madera con tres claveles y manojo de espárragos. Chuletas sobre trozos de lechuga y un gato que se abalanza sobre ellas para comérselas.

Obra inédita. Es posible que sea, también, de su primer periodo, especialmente por su marcado carácter realista, derivado de su padre. Vemos como la paleta se aclara abandonando los fuertes contrastes de luz napolitanos. Descubrimos un dinamismo en el gato que se abalanza sobre las chuletas, tal y como lo emplea en la obra de la Academia, derivado claramente de la escuela flamenca. Su estado de conservación no es todo lo deseable que quisiéramos pues tras malas restauraciones descubrimos como se han dañado seriamente las veladuras, lo que hace que no se pueda disfrutar de la calidad de Mariano a la hora de representar la calidad de los objetos.

**(Lámina 115)**

**- 7. *Caza muerta y un puñal***

Óleo sobre lienzo, 84 x 53 cm.

h. 1760-70.

Fdo.: "Mariano Nani f." (abajo a la izquierda en el entablamento). Monograma en la vaina del puñal <m.n.f.>

Bergamo. Colección Particular.

Sobre una mesa de pino y en una canasta, diferentes aves muertas; al lado, dos peras. Colgadas del muro, una chocha y otras aves y un cuchillo de monte. Sobre el muro, moscas.

Obra que procede de la Colección del marqués de la Romana, para luego pasar a la Colección de Concepción Moret, de donde pasó a una Colección privada de Bergamo. Tanto Urrea como Pérez Sánchez la consideran obra de hacia 1764 por su similitud estilística con la obra de la Academia. Ambos historiadores coinciden en la lejanía respecto al modo de hacer del padre, Giacomo Nani. En este sentido Urrea recuerda la conexión con las obras de De Caro si bien destaca una aproximación a los módulos de Meléndez. En este sentido se pronuncia Pérez Sánchez aunque señala un alejamiento a De Caro y por tanto a los modelos de Snyders y su aproximación a los modelos de Meléndez. La obra presenta una simplificación en los objetos y una composición más cercana que les confiere un aspecto más monumental, todo ello con un marcado aspecto realista lejano del rococó. En esta obra demuestra un abandono de los fuertes efectos de luz característicos de su padre hacia una tonalidad más clara, algo ya iniciado en la obra que está en la Academia. Perfecta recreación de los objetos en los que se demuestra aún una deuda con los modelos flamencos y con la escuela napolitana. En la composición demuestra un interés por dejar grandes espacios vacíos como encontramos en el bodegón *Un perro y un gato disputándose una paloma*, del 1783, por lo que dataremos esta obra hacia la misma fecha.

Exp.: Madrid, 1935, n° 128; Bergamo, 1968, lám. 158; Madrid, 1980, n° 158.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 166, lám. LXII; Oña Iribarren, 1944, p. 96; C. y O., *BSEE*, 1946, p. 242; De Logu, 1962, p. 199; Bologna, 1968. Lam. 58; Urrea, 1977, p.166; Salerno, 1984, p. 380, n° 117. 1; Zeri, 1995, p. 962, n° 1169.

**(Lámina 116)**

**- 8. *Un gato comiendo un cabrito***

Óleo sobre lienzo, 80 x 104 cm.

Anterior a 1766.

Patrimonio Nacional (inv. n° 10030068). Palacio de la Almudaina (Palma de Mallorca).

Inv. Carlos III, 1789-90, n° 2744 (1195).

Obra que hasta ahora era considerada como un anónimo del s. XVII. Sin embargo podemos hoy atribuirle sin dudas a Mariano. Se trata del cuadro que aparecía inventariado en 1789 a la muerte de Carlos III en el Palacio de la Graja: "*1195. Otra en lienzo de tres pies y cuarto de alto, por 4 1/4 de largo marco dorado liso: representa un*

*cabrito que se le come un gato, con otras aves muertas: en doscientos reales. Nani.....200".* La obra pertenecía a Isabel de Farnesio como indica el Inventario de 1766 de la Granja realizado a su muerte en el que aparece junto a su compañera: “s/n. *Dos Pinturas de quatro pies menos quarto de ancho, y tres de alto sin marco, representan cosas de caza, y en una un Gato, que agarra un Cabrito, vale quatrocientos reales*”. La pareja de esta pintura en el Inventario citado podría ser la siguiente si bien el tema no está claro.

La escena es una composición característica del pintor: sobre una mesa de piedra con moldura aparece un cervatillo muerto destripado con una de sus patas colgada de una pared, un gato (representado a la manera típica de Mariano) se dedica a mordisquear esa pata. Al lado del animal un ave de plumaje ampuloso negro y blanco, con unas manzanas. Colgada en la pared una perdiz. Iluminación lateral, igual a la usada en el bodegón de la Academia. Mesa que sigue los modelos de su padre de Riofrío y Caserta.

Bib.: Urrea, 1977, p. 169.

**(Lámina 117)**

### **- 9. Gallinero**

Óleo sobre lienzo, 80 x 104,5 cm.

Anterior a 1766.

Patrimonio Nacional (nº inv.: 10006520). San Lorenzo de El Escorial. Casita del Infante

Compañero del anterior, ambos se encontraban juntos en el Palacio de la Granja en 1789 como lo indica el Inventario realizado ala muerte de Carlos III: "2745. 1196. *Otra Yd.: representa un gallinero en doscientos reales. Nani...200*". La obra se encuentra actualmente atribuida a Jan Fyt lo que demuestra la deuda del napolitano con los modelos flamencos, si bien se encuentra muy lejos de la calidad y el detallismo del maestro norteyuropeo. Representado todo en un primer plano encontramos tres gallinas alrededor de un cuenco con comida, no son gallinas comunes sino que sus plumajes y forma indican un cierto exotismo. Al lado dos especies de faisanes de pie contrapuesto de manera heráldica., junto a otro recipiente de barro con agua. Lechuga en el lado izquierdo, suelo de adobes con desconchones. Detrás se cierra la escena con una alambrada. El espíritu de las creaciones de Fyt y de Hoendeckoert es palpable en esta representación si bien, como nos tiene habituados Nani, muestra el aspecto más

mundano y popular de las visiones de la naturaleza muerta. Interesante es la tonalidad rojiza que invade toda la obra, solo interrumpida por algunos blancos y azules. También, como es habitual en su obra, existe una cierta torpeza compositiva y un destacado hieratismo a la hora de interpretar los seres vivos.

**(Lámina 118)**

**- 10. *Un perro y un gato disputándose una paloma***

Óleo sobre lienzo, 121 x 88 cm.

Fdo.: “Supc<sup>a</sup> a V. A. Mariano Nani” (en el papel que hace de tapón de la frasca).

1783.

Patrimonio Nacional (nº inv.: 10022485). Palacio de Aranjuez.

Obra realizada, seguramente, al mismo tiempo que la siguiente, con la que haría pendant. Ambas fueron realizadas para el Príncipe de Asturias, y debió ser un encargo del futuro Carlos IV para Aranjuez. Junto con las siguientes debió formar parte de una serie que junto a la serie de Meléndez decorarían el Pabellón del embarcadero de Aranjuez. Así parecen confirmarlo los inventarios y los marcos que repiten el modelo de los de Meléndez (sobre este encargo véase el capítulo dedicado a la naturaleza muerta en la segunda mitad el siglo).

La obra aparece citada por primera vez en las colecciones reales en el inventario que hace M. Muñoz de Ugena de las habitaciones del Príncipe de Asturias en el palacio de Aranjuez hacia 1800: “Núm. 16. *Un quadro de vara y media escasa de alto, y vara y tres dedos de ancho, con un perro y un gato que se quieren comer unos pichones, pintado de clarobscurito por Dn. Mariano Nani*”. Aparece de nuevo en el Inventario del palacio de Aranjuez de 1818: “*Pieza de cuvierto del rey: 16...2 quadros de claro y obscuro, el 1º representa un gato y un perro; pichones y un plato de huevos; y el segundo un cordero dos conejos, y un gallo miden 5/4 alto por 4 de ancho.....Nani*”. El número de inventario (pintado en el ángulo inferior izquierdo) es el mismo que en el de 1800, y esta vez aparece acompañada de su pareja. En el Inventario de 1834 permanecía en Aranjuez en la Pieza 1ª de Cubiertos: “*Dos cuadros a claro oscuro por Nani, de varios animales a doscientos treinta r<sup>s</sup>, su medida 5 pies de alto, por 3 ½ ancho, valen incluidos los marcos....460*”. Hoy en día se encuentra en la Pieza de Comer del mismo Palacio.

Fue Cavestany el primero que señaló el interés de estos cuadros, si bien no fue suficiente para atraer la atención de Urrea sobre ellos. Es Valdivieso el que los publica por primera vez para destacar de este cuadro la factura vigorosa y la rica variedad tonos blancos, algo sobre lo que ya había llamado la atención Cavestany. Pérez Sánchez señala su relación con el existente en la Academia si bien esta relación es simplemente estilística y demuestra la continuidad de Mariano en su manera de hacer, puesto que la obra es veinte años posterior a la de San Fernando. En esta pintura destaca la fuerte influencia de los modelos flamencos que se descubre en el fuerte dinamismo al incluir animales vivos, con un modelo de gato que repite constantemente. La composición es sencilla, de pocos elementos y bien diferenciados, destacando la fuerte corporeidad de los huevos. Muy original es el modo de colocar su firma en un papel que sirve como tapón de un a frasca en la que muestra un perfecto dominio de las veladuras. La técnica es muy suelta y pastosa, lejana de la sequedad de algunas de las obras del padre. El juego de tonos blancos es lo más sorprendente, pues inunda el espacio una fuerte luz lo que hizo que en el s. XVIII se la viese como "pintada de claroscuro". Solo el verde de la botella y el rojo de la sangre rompen con la monocromía tonal. No deja de llamarnos la atención la manera de componer el cuadro en el que, junto a un espacio abarrotado de objetos y figuras, sitúa toda una pared vacía modulada por la luz. A pesar de todo demuestra una torpeza en la colocación de los objetos.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p.100; Junquera y Ruiz Alcon, 1958; Oliveras Guart, 1977; Valdivieso, 1977, p. 12-16; Pérez Sánchez, 1983, p. 168; Luna, 1984, p.123-126.

**(Lámina 119)**

**- 11. *Bodegón con cordero, dos conejos y un gallo***

Óleo sobre lienzo, 121 x 88 cm.

Fdo.: "Mariano Nani f. 1783."

Patrimonio Nacional (nº Inv.: 10022484). Palacio de Aranjuez. Comedor de diario.

Compañera de la anterior, aparece firmada en 1783, fecha que correspondería a la realización de ambas y que, como hemos indicado, debían de ser parte de la serie realizada para el Príncipe de Asturias. A pesar de ser pareja no aparece en el Inventario de M. Muñoz de Ugena, como la anterior. Este inventario quedó inacabado por lo que no desechamos la idea de que se encontrase en el mismo lugar pero no llegase a señalarse. Si aparece en el Inventario de 1818 del Palacio de Aranjuez donde lleva el



número de inventario de 1800 de su compañera: “*Pieza de cuvierto del Rey: 16...2 quadros de claro y obscuro, [...] el segundo un cordero dos conejos, y un gallo miden 5/4 alto por 4 de ancho.....Nani*” (A.G.P. Leg. 38). En el Inventario de 1834 permanecía en Aranjuez en la Pieza 1ª de Cubiertos: “*Dos cuadros a claro oscuro por Nani, de varios animales a doscientos treinta r<sup>s</sup>, su medida 5 pies de alto, por 3 ½ ancho, valen incluidos los marcos....460*”.

Al igual que el anterior, fue Cavestany el primero en valorarlo, para posteriormente ser publicada por Valdivieso. También en esta, el marques de Moret, destaca su gran dinamismo con la representación de todos los animales vivos. El gallo sobre la botella crea una sensación de inestabilidad potenciada por el conejo y la vajilla de porcelana rota. Todo da la sensación de estar a punto de caerse. En esta obra repite el gusto por las tonalidades claras de todos los objetos que se potencia al iluminar fuertemente la escena. Los objetos reciben esta luz que favorece su voluminosidad y marca su aspecto táctil ayudado por una abundante masa pictórica aplicada con una gran soltura. Destaca la calidad de la gasa y de las perlas. A pesar de esto descubrimos una falta de relación entre los objetos que dan la sensación de hallarse aislados unos de otros. Vemos como repite la firma en la botella.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p.100; Junquera y Ruiz Alcon, Madrid, 1958; Oliveras Guart, 1977; Valdivieso, 1977, p. 12-16; Pérez Sánchez, 1983, p. 168; Pérez Sánchez, 1987, p. 179, lám. 189-190.

### **(Lámina 120)**

#### **- 12. Vendedor de aves con burro**

Óleo sobre lienzo, 102 x 183 cm.

Fdo.: “Mariano/ Nani/ 1783”.

Patrimonio Nacional (nº inv.: 10046826). Palacio de Aranjuez. Comedor.

Pertenece a la misma serie realizada en torno a 1783 para el palacio de Aranjuez por orden del Príncipe de Asturias.

La obra estaba expuesta en 1958 en el Palacio de Aranjuez, donde a pesar de no ser vista por Urrea aún se encuentra. El artista demuestra un interés más ambicioso en la composición de esta obra además de descubrir la representación de una figura humana. Es, junto con la siguiente, una de las obras más interesantes del pintor por mezclar la pintura de género con el bodegón, recreando una escena más típica del *presepe*

napolitano que del mundo español. Así, llena toda la escena en la que aparece un pollino cargado de gallinas vivas, un *contadino* aparece de rodillas en la parte posterior atando un pavo a sus cuartos traseros. En la parte delantera dos gallinas corretean bajo la cabeza del animal. Al fondo paisaje de árboles. Es una de las composiciones mejor resueltas del artista, demostrando su capacidad para representar figuras humanas, aunque muestre una cierta torpeza y sequedad en ella. A la hora de realizar estas pinturas seguramente tuvo en mente las obras de su padre Giacomo, especialmente *Vendedor de verduras con mujer y asno* (c atálogo nº 30) del Palacio de Caserta.

Sin duda se trata de la obra que aparecía en el Inventario del palacio de Aranjuez de 1818, en la Pieza de Cuvier del rey: "*1. un quadro que representa un burro cargado de aves: mide 2 1/2 varas de largo por 5/4 ancho.....Nani*" (A. G. P. Leg. 38). En el Inventario de 1734 en el mismo palacio en la Pieza 1ª de Cubiertos: "*Dos por Nani, uno un hombre con una borrica y el otro un gallinero vendiendo*". Urrea identificó esta obra como otra distinta a la que señalamos (Valladolid, 1977, p. 169).

Bib.: Junquera y Ruiz Alcon, 1958, p. 18; Urrea, 1977, p. 169.

### **(Lámina 121)**

#### **- 13. Vendedor de caza y huevos**

Óleo sobre lienzo, 104 x 182 cm.

1783.

Patrimonio Nacional (nº inv.: 10046861). Palacio de Aranjuez. Comedor.

Estaba expuesto en el comedor de diario del Palacio de Aranjuez en 1958. Compañera de la anterior con la que hacía pendant dentro de la serie realizada para el Príncipe de Asturias en 1783.

El pintor crea una imagen paralela a la anterior en la que recrea una escena de mercado en la cual un *contadino* sentado en el suelo exhibe sus mercancías. Agarra con su brazo un ganso y sostiene una gran cesta en la que hay diversa gallinas sostenidas por una red. Cesta de huevos a la izquierda de la que uno se ha roto al caerse. Sobre ella dos corderos que penden de una romana colgada en una pared. A la derecha un gallo y un cesto con un pájaro sobre él. Aparece un perro ladrando al gallo. Delante, un cuenco de barro con grano. Fondo de celaje azul. Textura áspera a la hora de representar los objetos pero que transmite muy bien las calidades. Cierta torpeza compositiva. Al igual que el anterior recuerda los modelos típicos de los *presepi* napolitanos. Es interesante

destacar cómo cambia el modelo de personaje aunque siempre recordándonos a los personajes populares de la ciudad partenopea.

El cuadro aparece en el Inventario del Palacio de Aranjuez de 1818: "*Pieza de Cubierto del Rey: 1 quadro que representa un hombre con un ganso en el brazo, y varias aves en una red; una cesta con huevos y corderos de 5/4 en quadro. Ydem.*". En el Inventario de 1734 en el mismo palacio en la Pieza 1ª de Cubiertos: "*Dos por Nani, uno un hombre con una borrica y el otro un gallinero vendiendo*". Allí mismo lo vieron en 1958, Junquera y Ruiz Alcón, en el comedor de diario y pese a no verlo Urrea es el lugar donde permanece.

Bib.: Junquera y Ruiz Alcon, 1958, p. 18; Urrea, 1977, p. 169.

**(Lámina 122)**

#### **- 14. *Perdices en un paisaje***

Óleo sobre lienzo, 53,5 x 75,5 cm.

Fdo.: "Mariano Nani f. / 1783".

Patrimonio Nacional (nº inv.: 10014635). San Lorenzo de El Escorial. Casita del Príncipe. Sala del Barquillo.

El pintor debió realizarla junto a las que se encuentran en el palacio de Aranjuez y con ellas debieron crear una misma serie de bodegones de caza, esto se ve reafirmado por las fechas, así como los marcos. Aparece en el inventario de M. Muñoz de Ugena: "Núm. 18. *Un quadro de vara menos tres dedos de ancho, y tres cuartas meno tres dedos de caída, en que están unas perdices como muertas, pintadas por D. Mariano Nani*". De Aranjuez fue llevado al Palacio Real de Madrid en donde se encontraba en 1811 entre los cuadros que estaban sin colgar. *Ynventario General de las pinturas que existen en este Rl. Palacio en 1814*: "*Habitación del Señor Infante D. Carlos. Sexta Pieza: Dos de tres cuartas de largo por dos tercias de alto el primero una ave sobre un tronco y varias yervas y el segundo Pays con varias codornices en el suelo*". En el Inventario de 1734 se encontraba ya en la Casita del Príncipe de El Escorial, en la Cocina (fol. 164): "*Un pais con Perdices por Nani, alto 2 pies y 1/2, ancho 3, con su marco vale 680*".

Escena típica de Mariano en la que a un lado aparecen dos perdices muertas sobre el suelo. El artista dedica gran parte de la escena al paisaje de bosque en el que se ve al fondo la torre de una posible edificación. En el ángulo inferior izquierdo un

pequeño montículo con plantitas en el que firma, muy a la manera de Baldasare de Caro. La obra se encuentra en la actualidad muy perdida pero muestra la habilidad del artista a la hora de representar el paisaje de principios de otoño así como el plumaje de las aves.

Bib.: Luna, "Un pequeño inventario de pinturas del palacio de Aranjuez en torno a 1800", *Boletín del Museo del Prado*, (14), 1984; Luna, 1993, p. 124, nº 1165.

**(Lámina 123)**

**- 15. *Una liebre y varias aves muertas***

Óleo sobre lienzo, 67 x 43 cm.

1783

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº 389).

Inventario del Prado, p. 18, nº 389.- Catálogos Prado, 1854-1858, nº 389.- 1872-1907, nº 315.- 1910-1972 -1985, nº 263.- Inventario 1990.nº 389.

Obra que junto a las otras dos que se conservan en el Prado se creía que fueron realizadas por el pintor en 1790 para la Reina M<sup>a</sup> Luisa. La obra sin embargo pertenece a la serie de pinturas realizadas por Mariano para Carlos IV cuando era Príncipe de Asturias. Al igual que las citadas tampoco aparece entre las obras realizadas por Mariano en 1790 (AHN, Estado, Leg. 4824).

La obra estaba en Aranjuez hacia 1800 y pertenecía a la serie que decoró el cuarto de Príncipe de Asturias. Aparece en el inventario de M. Muñoz de Ugena: "*Núm. 17. Un cuadro de media vara y dos dedos de ancho, y tres cuartas y tres dedos de caída en que está pintada una liebre y un par de perdices, por Dn. mariano Nani.*". La obra se encontraba en 1811 en el Palacio Real de Madrid (junto con la anterior) entre los cuadros que estaban sin colgar: "*17. Una caza muerta una liebre y una perdiz. Nani*". La obra pasará en 1834 al Museo Nacional del Prado.

En esta obra vemos como Mariano, además de obras meramente decorativas, también es capaz de realizar escenas de fuerte intensidad realista. En ella se descubre una intención por parte del autor de una representación más realista y quizás descargada de todo anecdotismo, apuntando en la dirección que más tarde seguirá Goya en sus bodegones. En realidad demuestra como Mariano no es ajeno a lo que se estaba realizando en Italia en estos años de la mano de Felice Boselli (Piacenza, 1650–Parma, 1732).

Exp.: Madrid, 1983, p. 169, nº 152.

Bib.: Cavestany, 1935-40, p.100.- Urrea, 1977, p. 168, lam; Pérez Sánchez, 1983, p. 168, nº 152; Luna "Un pequeño inventario de pinturas del palacio de Aranjuez en torno a 1800", *Boletín del Museo del Prado*, (14), 1984; Pérez Sánchez, 1987, p. 179, lám.: 191; Luna, 1993, p. 124, nº 1164.

**(Lámina 124)**

#### **- 16. Bodegón de caza**

Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm.

Fdo.: "Mariano Nani ft."

Patrimonio Nacional (nº inv.: 10055948). Ministerio del Medio Ambiente. Santa Cruz de Mudela.

Obra compañera de la siguiente. Composición piramidal estructurada por el tronco de un árbol del cual penden dos perdices cogidas de sus patas y un frasco de pólvora, debajo, en el suelo otras, dos perdices muertas. Fondo de celaje azul con nubes. Al igual que las anteriores pensamos que pertenecía a la misma serie de pinturas que el Príncipe de Asturias encargó a Mariano en 1783 para Aranjuez. En este caso se trata de la obra que aparece en el mismo inventario de Muñoz de Ugena de Aranjuez a fines del siglo XVIII: "*Núm. 13: Dos iguales de media vara y cinco dedos de ancho, y tres cuartas y quatro dedos de caída en el uno hay unas Perdices muertas y un frasco de Polvora.....*". Del mismo modo aparece en el Inventario de 1818 de Aranjuez como compañera de la anterior: "*2 quadros que representan el 1º Perdices muertas con un frasco de pólvora...*" (A. G. P. leg. 38).

Como en las pinturas vistas hasta ahora, el artista representa una escena de caza. En este caso con una composición piramidal que como hemos visto no es original del pintor sino que la toma de su padre como vimos en muchos de sus bodegones.

Bib.: Luna, "Un pequeño inventario de pinturas del palacio de Aranjuez en torno a 1800", *Boletín del Museo del Prado*, (14), 1984.

**(Lámina 125)**

#### **- 17. Bodegón de caza**

Óleo sobre lienzo, 75,5 x 56, 6 cm.

Patrimonio Nacional (nº Inv.: 10066779). Palacio de Riofrío.

Compañero del anterior con el que hacía pendant Hasta ahora sin publicar, se trata de una obra de caza característica de Mariano Nani. El pintor dispone los objetos con los que crea una composición diagonal. Así, coloca una escopeta atravesada de la cual cuelga, atadas sus patas, una liebre muerta y varios pajarillos. Debajo una paloma muerta. La escopeta descansa sobre un tronco de árbol. En el ángulo vacío escena de cielo. A pesar de su mal estado de conservación se descubre el característico tratamiento de las pieles y plumas de Nani que guarda una gran relación con las obras del Museo del Prado. Como los cuadros anteriormente citados estuvo colgado en las habitaciones del Príncipe de Asturias, Don Carlos, como lo confirma el inventario de Muñoz de Ugena: “Núm. 13. *Dos iguales de media vara y cinco dedos de ancho, y tres cuartos y quatro dedos de caída,.....; y en el otro una Liebre, unos Pajarillos y una Escopeta: Pintados por dicho D<sup>n</sup>. Mariano Nani*”. Sin duda se trata de la obra que aparece en el Inventario de 1818 de Aranjuez: “*Pieza de cubierto del Rey. 2 Quadros que representan [...] el 2º una liebre, escopeta y varias aves. ½ pie de alto por 1 de ancho...Nani.*”.

Bib.: Luna, "Un pequeño inventario de pinturas del palacio de Aranjuez en torno a 1800", *Boletín del Museo del Prado*, (14), 1984.

**(Lámina 126)**

#### **- 18. Gallo muerto**

Óleo sobre lienzo, 63,5 x 42 cm.

Patrimonio Nacional (nº inv.: 10066962). Palacio de Riofrío.

Atribuida en Patrimonio Nacional a un desconocido Rea. Debemos incorporar esta obra al catálogo de Mariano Nani por las enormes similitudes que tiene con las obras realizadas por él como la citada más arriba *Una liebre y varias aves muertas* (nº 15). Además, son patentes las similitudes estilísticas en la manera de representar a un gallo muerto desplumado sobre un fondo oscuro. El modo en el que pinta la piel del pollo, con una técnica rápida y rugosa, es característica del pintor como vemos en el gallo desplumado del *Bodegón con cordero* de la Academia de San Fernando.

A estas similitudes en la técnica y temas representados debemos añadir que la pintura tiene el mismo marco que las obras realizadas por Mariano Nani en 1783 y que formaron parte junto con las pinturas de Menéndez en la decoración del Pabellón del Embarcadero y en el Palacio Real de Aranjuez. La obra debió realizarse por los mismos

años pues en la parte posterior tiene la inscripción “P<sup>e</sup>. N<sup>ro</sup>. S<sup>or</sup>.” que es característico de las obras que pertenecieron a la colección de Carlos IV cuando era Príncipe de Asturias.

**(Lámina 127)**

**- 19. Conejo muerto**

Óleo sobre lienzo, 64 x 41,5 cm.

Patrimonio Nacional (nº inv.: 10066963). Palacio de Riofrío.

Compañera de la anterior. Misma representación si bien lo que pende de la pared es un conejo muerto. Al igual que su compañera está atribuida a un desconocido Rea, si bien consideramos que la obra pertenece por similitudes estilísticas y técnicas a la mano de Mariano Nani. La semejanza con la pintura *Una liebre y varias aves muertas*, es casi total en el caso de la liebre. Como vimos en su pareja el marco repite el modelo de las obras de Mariano y Meléndez que colgaban en Aranjuez y sin duda estuvo colgada, con su compañera, junto a estas obras.

**(Lámina 128)**

**- 20. Una liebre y varias aves muertas**

Óleo sobre lienzo, 72 x 48 cm.

1790.

Fdo.: “Nani f.”

Madrid. Museo Nacional del Prado, (nº inv.: 750).

Sobre el suelo caza muerta: una liebre y varias aves a su alrededor. Detrás un sombrero y paisaje.

Este cuadro, al igual que sus compañeros en el museo, fueron atribuidos en los Inventarios y Catálogos del Museo del Prado a Giacomo, hasta que Urrea, en 1977, devolvió su autoría, certeramente, a Mariano, algo que ya había apuntado Cavestany. Es también Urrea el que relaciona estas obras con un encargo de la reina Maria Luisa de Parma de seis bodegones a principios de los años 90. Esta información fue aportada por Held (1971, p.177), que hace referencia a una cuenta cobrada por Mariano por la entrega de seis bodegones por encargo de la Reina en 1790 (AHN, Estado, Leg. 4824). Consultado este documento vemos como no hace referencia a la Reina, sino solo a “Su Majestad Real”, ni tampoco son seis cuadros los presentados sino once. Además no aparece citado este cuadro en la relación, por lo que esta obra se pintaría también para la

Corte pero en otro momento. A pesar de esto mantendremos la fecha dada por Urrea por su similitud con las obras de estos años.

El número 409 que aparece pintado en la parte inferior izquierda haría referencia a un inventario no localizado pero que sin duda se refería a las pinturas que adquirió Carlos IV. Así parece confirmarlo un inventario no fechado de las Pinturas que se encontraban en el Palacio Real de Madrid y que recoge pinturas que se sabe que fueron adquiridas por el monarca desde su periodo como Príncipe de Asturias. Entre ellas estaba esta y la siguiente (nº cat. 21): “409. *Otra de tres quartas y media de alto por media vara y tres dedos de ancho. En la una Aves muertas, y en la otra Aves muertas y una liebre, y detrás un sombrero. Nani...600*” (AGP. leg. 767, Exp. 3). En 1811 permanecían juntas en el Palacio Real de Madrid: “*Gabinete de Maquinas de física y optica: 409. Una caza muerta*”. (Luna, 1993). En 1814 se encontraba en la habitación del Señor Infante D. Carlos, tercera pieza del Palacio Real de Madrid de 1814: “409: *Vara de alto dos tercias de ancho, una perdiz y una liebre colgados: Nani*” (A.G.P. Leg. 38). El número es el mismo que aparece pintado en la parte inferior derecha.

Urrea destacó la luminosidad del paisaje, “enteramente goyesco” y el contacto con la tradición flamenca a lo Fyt. En mi opinión no es necesario entroncarlo tanto con la tradición flamenca, si no que este estilo está más directamente relacionado con su padre, que también realizó obras de este tipo siguiendo la obra de Baldassare de Caro. En ella destaca una delicada luminosidad y un gusto por las gamas frías típicamente, en algunos aspectos, del gusto rococó (Pérez Sánchez, 1983). Es una obra de madurez en la que el artista recoge su interés por la captación de la realidad en los objetos unida a un gusto por el decorativismo, todo ello presentado en una composición sencilla, propia de los últimos años del s. XVIII.

Inventario del Prado, 1849, nº 750.- 1872-1907, nº 317.-1910-1972- 1985, nº 265.-1990, nº 750.

Exp.: Madrid, 1983, p. 169, nº 154; Jackson (Misissipi), 2001.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 100; Sánchez Cantón, Madrid, 1972, p. 459; Urrea, 1977, p. 167, lám. XXIX, 2; Pérez Sánchez, 1983, p. 169; Luna, 1993, p. 91, nº 390; Morales y Marín, 1994, p. 230, nº 137.

**(Lámina 129)**



**- 21. Bodegón de caza.**

Óleo sobre lienzo, 72 x 48 cm.

h.1790.

Fdo.: “Nani f.”

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: 747).

En un paisaje, en primer plano, varias aves muertas, algunas ya desplumadas, unas atadas y pendientes de un tronco, otras en el suelo.

Obra compañera de la anterior. Ambas, como hemos señalado, consideradas por Urrea como pertenecientes a las realizadas para la reina María Luisa. Ya hemos comentado como esta información es errónea. Al igual que la anterior, no aparece en la relación de obras pintadas por Mariano en 1790 (AHN, Estado, Leg. 4824). Aceptaremos la misma fecha de realización, propuesta por Urrea y aceptada por Pérez Sánchez. El nº 409 que podemos ver pintado en la parte inferior nos hace pensar que fue adquirida por Carlos IV (véase la anterior pintura). En 1811 se encontraba en el Palacio Real de Madrid en el *Gabinete de Maquinas de Física y Optica*: “409. Una caza muerta. Nani” (el número se puede contemplar en la parte inferior izquierda). En el Inventario de 1814 del Palacio Real de Madrid aparece junto con la anterior: “Primera pieza de Librería por Parte de la Terraza <402.dos de Vara de alto, mas de media de ancho, representan el primero caza muerta pendiente de un tronco y el segundo: una liebre y algunos paxaros. Nani” (A.G.P. Leg. 38), se trataría de la primera.

Tanto Urrea como Pérez Sánchez destacan su fuerte deuda con la tradición flamenca que, si bien conocía perfectamente debido a su labor de cartonista de la Real Fábrica de Santa Bárbara no hay que olvidar la labor de su padre como pintor de caza siguiendo las enseñanzas del que fue su maestro Baldasare de Caro, faceta todavía sin investigar profundamente y que será la verdadera fuente de la que beberá Mariano. Pérez Sánchez también señala esta influencia del norte en el tratamiento de las plumas y carnes y por otro lado el “refinamiento del paisaje lejano, tratado en gama fría de grises y verdes, muy próximo al estilo de Paret, su estricto contemporáneo”. Es una composición de caza típica del estilo de Mariano en la que destaca la inmediatez de las piezas de caza puestas en primer plano con una composición piramidal que marca un fuerte influjo de la corriente clasicista, impuesta por Mengs en la Academia, que llegó, incluso, a los pintores de bodegones (recordemos que José del Castillo y Goya no fueron ajenos a este influjo en sus obras para la Fábrica de Santa Bárbara).

Inventario del Prado, 1849, n° 747.- Catálogos Prado, 1854-1858, n° 747.-1872-1907, n° 316.- 1910-1972- 1985, n° 264.- Inventario 1990, n° 747.

Exp.: Madrid, 1983, p. 169, n° 154; Jackson (Misissipi), 2001. p. 78, n° 72.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 100; Urrea, 1977, p.167, lam. XXXIX, 1; Pérez Sánchez, 1983, p. 169, n° 153; Pérez Sánchez, 1987, p. 179, lám. 186; Luna, 1993, p. 91, n° 392.

**(Lámina 130)**

**- 22. *Gatos asaltando una jaula de perdices.***

Óleo sobre lienzo, 94 x 130 (aprox.)

1790

Fdo.: “Señor: Rinde a V. su desvelo en estas seis perdices su humilde criado Mariano Nani”.

Argentina. Buenos Aires. En 1999 en poder de D. Nicolás Cortés.

Sobre el suelo, en el campo, una jaula de madera con seis perdices es asaltada por tres gatos con intención de comérselas. Una de ellas muerta en primer termino, otra escapa volando. Dos gatos muerden sendas perdices mientras el otro se abalanza sobre las otras dos. Sombrero de tres picos sobre el que se coloca un memorial con su firma. Paisaje con edificaciones y árboles.

Obra inédita. Este cuadro, que como el mismo artista indica en su memorial, debía tratarse de un presente para el rey o la reina. Aparece en una cuenta de 3 de Febrero de 1790 presentada a S. M. R.: "*de vara y quarta: con tres Gatos, una jaula de Perdices con su pays, un sombrero en tierra con un memorial, en dos mil Rs.*"(AH.N. Estado, Leg. 4824). La escena está cargada de un fuerte dinamismo, típico en su producción desde los años sesenta donde el autor estaba muy influido por la pintura de género flamenca. Las figuras de los gatos repiten las del cuadro de la Academia de Madrid. Gusto realista y composición sencilla, todo en primer plano. Típica escena de caza. Paisaje construido, con ruinas clásicas siguiendo modelos de su padre. Tricornio como elemento anecdótico que aparece en otras obras de caza (n° 20). Debió ser un tema de éxito pues lo repitió repitió en otras obras como se puede observar en la pintura siguiente. Su estado de conservación es lamentable y se advierten repintes en algunas partes.

**(Lámina 131)**

**- 23. *Un perro destrozando una jaula de codornices***

Óleo sobre lienzo, 66 x 79 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv. 2041). Depositado en el Museo de Lérida por R. O. desde 1915. Actualmente en el Museo de Arte Moderno Jaime Morera (Lérida).

La obra fue adquirida por Carlos IV como lo demuestra su presencia en un inventario del Palacio Real de Madrid sin fechar (véase *Una liebre y varias aves muertas*, cat. nº 20): “408. *Una de vara menos quatro dedos de largo por tres quartas de alto: Perros cachorros de caza que han boleado una jaula de mimbres con codornizes. Nani*”. Allí permanecía en 1811 entre las pinturas sin colgar: “408. *Un perro torciendo un cesto de Codornices. Mariano Nani*”. El número de inventario todavía hoy es visible en parte. No sabemos cuando realizó el napolitano la pintura. En el mismo inventario aparecía con su compañera también de Nani “408. *Un jabalí. Mariano Nani*”. De nuevo la influencia de Fyt es muy clara, así como la de su padre con este tipo de escenas anecdóticas de claro gusto flamenco.

Bib.: *BMP*, Tomo XII, 1991, nº 30, p. 118, nº 7501; Luna, 1993, p. 125, nº 1169.

**(Lámina 132)**

**- 24. *Una zorra devorando aves***

Óleo sobre lienzo, 131,7 x 94,7 cm.

Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid (nº inv.: 50000024).

Fdo.: “Nani F.”

Cat.: Cat. Museo del Prado, 1854-58, nº 2068.- Inv. Gen. 1990, nº 2068.

Este cuadro debió pasar al Museo del Prado antes de 1854, después fue depositado en Presidencia del Gobierno por R. O desde 1890. En 1980 al realizar el inventario del Museo se declaró ilocalizado por lo que en esa fecha debía estar ya en el Palacio Real.

Se atribuía a Giacomo Nani en el catálogo del Museo del Prado de 1854, pues está firmado solo como “Nani F.”, sin el nombre de pila, lo que hizo que se hiciera autor al más conocido en ese momento de los dos Nani, Giacomo. Sin embargo, sin ningún tipo de duda, se trata de una obra de Mariano, tanto por corresponder al estilo más suelto del hijo, como por repetir modelos de otras obras por él realizadas. En el campo una zorra agarra por el cuello a un pavo, otro en primer plano, llenando casi toda la escena,

debajo gallo y gallina ya muerto sangrando por sus cuellos, fondo de paisaje con árboles y cielo azul.

**(Lámina 133)**

**- 25. *Bodegón de caza***

Óleo sobre lienzo, 80 x 62,5 cm.

Patrimonio Nacional (nº inv.: 10067287). Palacio de Riofrío.

A pesar de no estar firmada ni documentada se trata, sin lugar a dudas, de una obra de Mariano Nani. La temática, la composición y la técnica parecen indicar la autoría del Napolitano. La escena representa a varias aves muertas, dos de ellas colgadas de unos troncos, otras, de menor tamaño sobre el suelo. Fondo con un bosque. La obra se encuentra en muy mal estado de conservación pero permite distinguir la factura rápida y algo tosca del artista pero con la que consigue una más que notable representación de los plumajes. Guarda una clara relación con las obras del Prado (nº 20 y 21) y con algunas de las conservadas en Patrimonio Nacional (nº 16-17). El marqués de Lozoya lo publico como de escuela flamenca del s. XVII.

Bib.: Marqués de Lozoya, 1969, p. 17; Valdivieso, 1977, p. 12-16.

**(Lámina 134)**

**- 26. *Bodegón de caza***

Óleo sobre lienzo, 91,5 x 71,5 cm.

Sevilla. Comercio del arte.

A pesar de no estar firmado, podemos afirmar, casi con total seguridad, que se trata de una obra de Mariano Nani. Tanto el tema representado como la técnica nos remiten directamente con el modo de hacer del napolitano. La semejanza de las aves muertas con las del *Bodegón de caza* del Museo de Bellas artes de Valencia es más que notable. Así mismo la relación con los bodegones del Patrimonio Nacional es evidente.

Exp.: *Arte. Información y Gestión*, Sevilla, 2005, nº 303.

**(Lámina 135)**

**- 27. *Florero con frutas en un paisaje***

Óleo sobre lienzo, 33 x 24 cm.

Fdo.: “M N”.

Madrid. En Comercio en 1999.

En un paisaje, un ramo de flores en un cubo. A sus pies varios limones con sus flores. En primer plano a la izquierda la basa de una columna con pensamientos. En el borde de la basa las letras M N. Es posiblemente una obra de Mariano Nani a quien corresponderían las iniciales inscritas en la basa. El estilo también recuerda a Mariano con en la que destaca una pincelada bastante libre. Los limones son muy parecidos a los del cuadro de la Academia. El paisaje recuerda los pintados en sus escenas de caza. El tipo de composición y temática recuerda las obras de su padre Giacomo (Academia de San Fernando) en las que prima el sentido decorativo derivado directamente del *Gasparino*.

Cat.: *Antiquaria*, 1999, p. 249.

**(Lámina 136)**

**- 28. *Jarrón clásico y cestillo de flores en un paisaje.***

Óleo sobre lienzo, 76 x 102 cm.

Madrid, en comercio en 1999.

Cat.: *Antiquaria*, 1999, p. 249.

La semejanza estilística y estética con el anterior es notable. así mismo guarda una relación muy clara con las obras de Giacomo Nani que sin duda sería el modelo en el que Mariano se fijaría al abordar esta temática. Son muy pocas las pinturas de flores que conocemos del menor de los Nani y se limitan al cestillo del *Bodegón* de la Academia de San Fernando por lo que es difícil relacionar estas pinturas con Mariano. A pesar de atribuirle esta composición floral debemos hacerlo conscientes de las limitaciones en nuestro conocimiento de su producción de pinturas de flores.

**(Lámina 137)**

**Obras documentadas y no localizadas**

**- 29. *Bodegón con liebre muerta***

Óleo sobre lienzo

Fdo.: “Mariano Nani, 1794”.

Madrid. Antigua Colección Echanove.

Obra citada por Urrea pero de la que no muestra ilustración. Según el historiador debe la información al Dr. F. J. de la Plaza Santiago.

Bib.: Urrea, 1977, p. 168.

**- 30. Caza y perros**

Paradero desconocido.

Fue vendido en París: *Gibier et chiens, trophée de chasse*, 15 de Marzo de 1894 por 160 Fr.

Bib.: Benezit, París, vol. 7, 1976, p. 648.- Blättel, 1992. (vid. vocem)

**- 31. Bodegones de caza (Pareja)**

Óleo sobre lienzo, 117,5 x 78 cm.

Paradero desconocido

Vendidos en una subasta en París: *Nature morte de gibier sur un entablement avec une groupe de raisins* (naturaleza muerta de piezas de caza sobre una mesa con racimos de uvas secas). *Nature morte de gibier sur un entablement avec trois pêches*, 28 de Junio de 1986 por 180.000 Fr.

Bib.: Blättel, Munich, 1992. (Vid. Vocem)

**- 32. Pareja de bodegones de frutas y flores**

Ovalo, 140 cm de alto (aprox) c/u.

Paradero desconocido.

Se encontraban entre los bienes del testamento de Francisco Sabatini: “*Sala del Difunto. Dos óvalos de cinco pies de alto representan varias frutas y flores pintados por D. Mariano Nani, 400*”.

Bib.: *Francisco Sabatini. 1721-1797. La Arquitectura como metáfora del poder*, cat. exp. Madrid, 1993, p. 104.

**- 33. Papagayos sobre una cesta de cerezas**

Óleo sobre lienzo, 56 x 37 cm. (aprox.)

Paradero desconocido.

Su paradero actual es desconocido. Cuadro recogido en un inventario realizado por Manuel Muñoz de Ugena y publicado por J. J. Luna. En él se recogen las obras que se encontraban en las habitaciones del Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, en el Palacio de Aranjuez hacia 1800: "*Num. 2. Dos quadros de media vara menos tres dedos de ancho, y cerca de dos pies de caída: En el uno hay dos papagayos sobre una cesta llena de cerezas; [...]. Pintados por D. Mariano Nani.*". Esta obra permanecía en este palacio en 1818 como lo recoge el Inventario de este año: "*Pieza de Cuvier del Rey: 2...1 quadro que representa una cesta con frutas, y dos papagayos. 1 1/2 pies alto, por 1 ancho....Nani*" (A.G.P. Leg. 38). Obra de pequeño tamaño con un carácter puramente decorativo cercano a la temática de su padre. Es compañero del siguiente (nº 34). Su número de inventario se mantiene como vemos por lo que debía estar marcado en el lienzo.

Bib: Luna, "Un pequeño inventario de pinturas del palacio de Aranjuez en torno a 1800", *Boletín del Museo del Prado*, (14), 1984.

#### **- 34. Cesta con flores**

Óleo sobre lienzo, 56 x 37 cm. (aprox.)

Paradero desconocido.

Pareja del anterior, ambos en el mismo inventario de 1800: "*Dos quadros de media vara menos tres dedos de ancho, y cerca de dos pies de caída: [...] y en el otro una cesta con flores y a el pie dos conejos comiendo unas ogitas. Pintados por D. Mariano Nani.*".

Bib.: Luna, "Un pequeño inventario de pinturas del palacio de Aranjuez en torno a 1800", *Boletín del Museo del Prado*, (14), 1984.

#### **- 35. Bodegón**

Óleo sobre lienzo, 84 x 105 cm. (aprox.)

Posiblemente firmado.

Paradero desconocido.

Aparece recogido en el inventario de Manuel Muñoz de Ugena de las Habitaciones del Príncipe de Asturias hacia. 1790 en Aranjuez: "*Num 12. Dos quadros iguales de cerca de cinco quartas de ancho, y vara menos quatro dedos de caída, en el uno se representa un gallo y gallina con sus polluelos y un conejo [...]: Pintadas por*

*Dn. Mariano Nani*". Tema ya representado por Mariano en uno de los lienzos que se conserva en Patrimonio Nacional realizado para Isabel de Farnesio (nº 9). Pareja del siguiente.

Bib.: Luna, "Un pequeño inventario de pinturas del palacio de Aranjuez en torno a 1800", *Boletín del Museo del Prado*, (14), 1984.

### **- 36. Bodegón**

Óleo sobre lienzo, 84 x 105 cm. (aprox.)

Posiblemente firmado.

Paradero desconocido.

Pareja del anterior. Ambos inventariados juntos por Manuel Muñoz de Ugena: Num. 12. "*Dos quadros iguales de cerca de cinco quartas de ancho, y vara menos quatro dedos de caida, [...]: En el otro una caveza de carnero, una caldera puesta a la lumbre unos pies de ternera y dos gallinas muertas: Pintadas por Dn. Mariano Nani*".

Bib.: Luna "Un pequeño inventario de pinturas del palacio de Aranjuez en torno a 1800", *Boletín del Museo del Prado*, (14), 1984.

### **- 37. Bodegón de caza**

Óleo sobre lienzo, 112 x 84 cm. (aprox.)

Paradero desconocido.

Aparece citada en el inventario de las pinturas del Buen Retiro. Año 1772, sin número: "*otro sin numerar que contiene varias cosa de cazeria, de Mariano Nani, de vara y tercia de alto y vara de ancho*"(A.G.P. Leg. 38). Se encontraba en el cuarto del "príncipe en el Palacio del Buen Retiro". Se puede relacionar con el siguiente (nº 38). Tal vez son el mismo.

### **- 38. Bodegón de caza**

Óleo sobre lienzo, 105 x 84cm. (aprox.)

Paradero desconocido.

En el Buen Retiro en 1789.

Cat.: Inv. Real Carlos III, nº 2992 (629)/ 1818, nº 629.

En el inventario realizado a la muerte de Carlos III en 1789: "2992. 629. Otro de D. Mariano Nani, con caza muerta de vara y quarta de alto y vara de ancho, marco



dorado...320 rs.". También aparece en el inventario del Buen Retiro de 1808 (A.G.P. Leg. 38): <629. *Otro de D. Mariano Nani con caza muerta, de vara y cuarto de alto, y vara de ancho con marco dorado. 320.*>

**- 39. Ave sobre tronco**

Óleo sobre lienzo, 56 x 63 cm. (aprox.)

Paradero desconocido.

En el Palacio Real en 1814.

La pintura aparece en el Inventario del Palacio real de Madrid en 1814: "*Habitación del Señor Infante D. Carlos. Sexta Pieza: Dos de tres cuartos de largo por dos tercias de alto el primero una ave sobre un tronco y varias yervas*" (A. G. P: leg. 38). Estaba junto a *Perdices en un paisaje* (nº 14).

**- 40. Perros y caza**

Óleo sobre lienzo, 252 x 210 cm. (aprox.)

Paradero desconocido.

En el Inventario del Palacio Real de Madrid de 1811 entre las pinturas que se encontraban sin colgar: "936. *Dos Perros de Caza atados a un árbol*". En el "*Ynventario General de las Pinturas que existen en este Real Palacio (Madrid, 1814): Pinturas que existen en el Callejon que llaman de Paso a Las tribunas= Colgadas y sin colgar.: Dos de tres varas de alto por dos y media de ancho el 1º Pays con dos perros de caza sujetos a un árbol [...] = Nani*". Compañero del siguiente.

Bib.: Luna, 1993, p. 125, nº 1185.

**- 41. Bodegón**

Óleo sobre lienzo, 252 x 210 cm. (aprox.).

Paradero desconocido.

Al igual que la anterior, de la que es compañera, se encontraba en el Palacio Real de Madrid en 1811 entre las pinturas que estaban sin colgar: "936. *Un cazador dormido, un perro y caza muerta*". De nuevo en el "*Ynventario General de las Pinturas que existen en este Real Palacio (Madrid 1814): "Pinturas que existen en el Callejón que llaman de Paso a Las tribunas = Colgadas y sin colgar.: Dos de tres varas de alto por dos y media de ancho el 1ª Pays con dos perros de caza sujetos a un árbol y el 2º*

*interior de una casa con un hombre durmiendo dos perros y un gato que va a coger unos conejos que están colgados = Nani*". En el Inventario realizado en 1834 tras la muerte de Fernando VII aparece en el mismo palacio en la pieza 2ª: "*Un cuadro de un cazador con su casa; un Perro y un Gato por Jacob Nani, alto ocho pies, por siete de ancho, vale con marco...1080*". A pesar de atribuirlo a su padre debe tratarse de un error y sin duda es el mismo que el que aparece segundo del inventario de 1814 de mano de Mariano.

Bib.: Luna, 1993, p. 125, nº 1186.

**- 42. Pájaros (pareja)**

Óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm. (aprox.)

En el Inventario de 1834 en San Ildefonso aparece inventariado en la pieza 9ª (fol. 126 vº: "*Dos id. (cuadros) de Pájaros, por Nani, alto 3 ½, largo 4, en 270...540*".

**- 43. Naturaleza muerta**

En el Inventario del Palacio Real de Madrid en 1811: "*Cuarto de Comer la Servidumbre: 90. Una Naturaleza Muerta. Nani*".

Bib.: Luna, 1993, p. 103, nº 670.

**- 44. Naturaleza Muerta**

En el Inventario del Palacio Real de Madrid en 1811: "*Cuarto de Comer la Servidumbre. 99. Otra naturaleza muerta y legumbre. Ídem*". Sería compañero del anterior.

**- 45. Riña de gallos**

En el Inventario del Palacio Real de Madrid de 1811: "*Salón de las Princesas: 219. Una lucha de Gallos. Mar. Nani*".

Bib.: Luna, 1993, p. 113, nº 919.

**- 46. Bodegón de caza**

En el Inventario del Palacio Real de Madrid de 1811: "*Quarto Verde. Pieza que sigue: 627. Un paisaje, chocha con un pájaro. Nani*".

Bib.: Luna, 1993, p. 120, nº 1080.

**- 47. Pájaros muertos**

En el Inventario del Palacio Real de Madrid de 1811: "*Quarto Verde. Pieza que sigue: 778. Pájaros muertos quadro Chico. Nani*".

Bib.: Luna, 1993, p. 120, nº 1080.

**- 48. Bodegón de caza**

En el Inventario del Palacio Real de Madrid de 1811: "*Nota de los quadros que están sin colgar: 93 Quadro chico con caza muerta y tres conejos colgados de un árbol. Mariano Nani*".

Bib.: Luna, 1993, p. 121, nº 1083

**- 49. Bodegón**

Óleo sobre lienzo, 47 x 47cm. (aprox.)

1790

Paradero Desconocido.

Cuadro pintado por Mariano Nani y vendido al Rey junto con otros once más: "*el primero con Besugos y Limones a mil Rs. cada uno*"(AHN, Estado, Leg. 4824). Compañero de los dos siguientes.

**- 50. Bodegón**

Óleo sobre lienzo, 47 x 47 cm.(aprox.)

h. 1790

Paradero desconocido.

Compañero del anterior y del siguiente. Realizado para el Rey como lo confirma un cuenta de 3 de febrero de 1790: "*otro con dos conejos y un frasco [...] a mil Rs*" (AHN, Estado, Leg. 4824).

**- 51. Bodegón**

Óleo sobre lienzo, 47 x 47 cm.(aprox.)

h. 1790

Paradero Desconocido.

Compañero de las dos anteriores (nos. 34 y 35). Realizado para el Rey, como lo confirma una cuenta de 3 de febrero de 1790: "*y el tercero con un puchero, y una caña*

*con tres pares de Codornices, y una pelada en tierra con sus Árboles a mil Rs."* (AHN, Estado, Leg. 4824).

**- 52. Cacería en Florencia**

Óleo sobre lienzo, 84 x 48 cm. (aprox.)

1790

Paradero Desconocido.

Compañero del siguiente (nº 37). Realizado para el Rey como lo confirma un cuenta de 3 de febrero de 1790: "*el primero contiene una cacería que se hace en Florencia, con Mochuelos, Flores, Frutas, Pájaros, fuente y Pays [...] a dos mil Rs:*" (AHN, Estado, Leg. 4824). El tema es bastante sorprendente, aunque está dentro de la temática de caza a la que Mariano fue muy asiduo, especialmente en la Fábrica de Santa Bárbara.

**- 53. Bodegón en un paisaje**

Óleo sobre lienzo, 84 x 48 cm. (aprox.)

h. 1790

Paradero Desconocido.

Compañero del anterior (nº 52). Cuadro realizado para el Rey como recoge la cuenta de 1790: "*[...] y el otro una pajarera con su red de arambre, y otra de ylo flores, bista de un Pays, jarro, Puchero, Ratón, Lechugas y Güebos duros abiertos a dos mil Rs.*" (AHN, Estado, Leg. 4824).

**- 54. Bodegón**

Óleo sobre lienzo, 63 x 63 cm. (aprox.)

1790

Paradero Desconocido.

Compañero del siguiente (nº 55). Cuadros destinados a S.M.R como indica Mariano en la cuenta que presenta en 3 de Febrero de 1790: "*Otros dos el uno con un Perro blanco, dos Pichones Blancos, una tohalla con su encaje, un gato blanco, un Memorial y una llave Colgada. [...] de tres quartas cada cuadro y mil y quinientos Rs.*" (AHN, Estado, Leg. 4824). La descripción nos recuerda a los cuadros del Palacio de Aranjuez (nos. 10 y 11).

**- 55. Bodegón con capones**

Óleo sobre lienzo, 63 x 63 cm. (aprox.)

1790

Paradero desconocido.

Compañero del anterior (nº 54). También realizado para el Rey. Aparece en la factura de 1790: "*Y el otro dos Capones Blancos con su servilleta de Flandes, un chocholatero de Plata, un Vaso Grande, y un plato de Plata, con dos Jicaras de China de tres quartas cada quadro y mil y quinientos Rs.*" (AHN, Estado, Leg. 4824).

**- 56. Bodegón de Carne**

Óleo sobre lienzo, 105 x (no lo dice) cm.

h. 1790.

Paradero desconocido.

Compañero del siguiente. Ambos continúan la tradición del XVII creando bodegones de cuaresma y de carnaval. Vendidos en 1790 al Rey: "*Otros dos de bara y quarta cada uno: que representan dos cocinas: una de carne y otra de Viernes, con un cocinero; y una cocinera; y todos los trastos de Cocina a dos mil Rs. cada uno ymportan quatro ml Rs...4000*" (AHN, Estado, Leg. 4824).

**- 57. Bodegón de Viernes**

Óleo sobre lienzo, 105 x (no lo dice) cm.

h. 1790.

Paradero desconocido.

Compañero del anterior. Vendidos en 1790 al Rey: "*Otros dos de bara y quarta cada uno: que representan dos cocinas: una de carne y otra de Viernes, con un cocinero; y una cocinera; y todos los trastos de Cocina a dos mil Rs. cada uno ymportan quatro ml Rs...4000*".

**- 58. Gallinero y perro**

Óleo sobre lienzo, 126 x 84 cm. (aprox.)

h. 1790.

Paradero desconocido.

Última obra de la cuenta que Mariano presenta de los cuadros que ha realizado para S.M.R. Entregada en 3 de febrero de 1790. "*Otro quadro de dos barras de largo y una de ancho que representa quatro Gallinas y un Gallo, que estan bebiendo, un Perro Perdiguero, atado a un arbol, con una cesta de guebos con su bista de Lugar, importe dos mil Rs.*" (AHN, Estado, Leg. 4824).

**- 59. *Dos aves***

Óleo sobre lienzo, 140 x 196 cm.

En el Inventario de 1834 de San Ildefonso (fol. 123) aparece citada esta obra como "*Un cuadro con dos aves por Nani, alto 5 p<sup>s</sup>, largo 7. vale... 1060*". No la he podido relacionar con ninguna de las otras obras que se conservan o se citan de Mariano Nani, debido especialmente al gran tamaño de la obra que la convierte en una de las mayores del artista.

**- 60. *Bocetos de Pinturas para bóvedas***

Obras realizadas sobre papel que pertenecían al Infante D. Luis de Borbón y que heredó su hijo el Cardenal Luis María de Borbón. En la hijuela del testamento aparecen descritas con bastante detalle: "*Dos dibujos iguales copia de los telones que hay en el Palacio Real del Retiro de Madrid, cuyos originales son hechos por Don Fernando Viviesca y las copia por Don Mariano Nasi, pintados de aguada y colores sobre papel, con marco dorado en 60 reales*" (AHPM, Prot. 20822, 1797, fol. 472 y 758 vº). El paradero de estas obras no es desconocido sabemos que de las pocas obras que el Cardenal se quedó pasaron al arzobispado de Toledo

**- 61. *Floreros***

Se trataba de 11 pinturas distintas. Las obras se encontraban en la colección del Infante D. Luis de Borbón. Tras su muerte fueron vendidas, sin marco, en subasta pública a 20 reales cada una, precio muy bajo lo que indica el escaso valor de Nani como pintor de flores. (AHPM, Prot. 20822, 1797, fol. 306 vº).

Bib.: Peña Lázaro, 1990, t. III, p. 368.

**- 62. País con perros perdigueros**

La obra pertenecía al marqués de Salamanca y se encontraba entre las obras ofrecidas a Isabel II en 1848: "*País con dos perros perdigueros (procedente de la Duquesa de San Fernando). Alto 2 pies, 7 pulgadas, ancho 5 pies y 4 pulgadas..600*" (AGP., leg. 39). El pertenecer el cuadro a la duquesa de San Fernando, Maria Luisa de Borbón Vallabriga, nos hace suponer que la obra fuese una herencia de su padre el Infante D. Luis de Borbón para el que trabajo Mariano Nani en sus primeros años en España. Recordemos que D. Luis poseyó muchas obras de este artista por lo que no sería extraño que alguna de ellas pasase a esta hija en 1797 (Peña Lázaro, 1990, t. II, p. 341).

**- 63. Cuadritos**

En 1812 se encontraban en la colección de D. Manuel Montero, en Granada donde los vio Nicolás de la Cruz y Bahamonde: "*En otra pieza hay un niño dormido que se cree del dicho autor (Cano) y se ven otros quadritos del Nani*". No podemos asegurar a ciencia cierta si eran obras de Mariano o Giacomo si bien nos decantamos por el primero al serle más familiar a D. Nicolás de la Cruz.

Bib.: De la Cruz Bahamonde, 1812, vol. XII, libro XXII, cap. I, p.318.

**- 64. Pareja de bodegones**

En el inventario del Palacio Real de Madrid de 1814: "*Primera pieza de Librería por Parte de la Terraza: <402. dos de Vara de alto, mas de media de ancho, representan el primero caza muerta pendiente de un tronco y el segundo: una liebre y algunos paxaros. Nani*"

**Obras atribuidas**

**- 65. Frutos y otros comestibles**

Urrea señala los "cuadritos" citados por Ponz en el Palacio de San Ildefonso como obras de Mariano. A pesar de esto considero estas obras relacionadas con los 24 bodegones de Giacomo Nani enviados desde Nápoles por Carlos III como regalo para su madre Isabel de Farnesio, y que se encontraban colocados en este palacio segoviano (Inv. Carlos III, 1989-90) y hoy en Riofrío (véase catálogo del pintor).

Bib.: Ponz, 1947, p. 891; Urrea, 1977, p. 169.

**- 66. Bodegón**

Óleo sobre lienzo, 49 x 68 cm.

Paradero Desconocido.

Atribuido por Urrea a Mariano Nani. Aparecen catalogados en la Colección de D. Luis Portilla: “Conejos Muertos pendientes de una rama”. No se especifica que sean de Nani pero la temática así parece confirmarlo. Compañero de los cuatro siguientes.

Bib.: Catalogo de los cuadros de la Galería que perteneció al Excmo. Sr. Don Luis Portilla, Madrid, 1880, nº. 133; Urrea, 1977, p. 169-70.

**- 67. Bodegón**

Óleo sobre lienzo, 67 x 47 cm.

Paradero desconocido.

Al igual que los tres siguientes en la colección de Luis Portilla, en la que figura como “País, un Pájaro, etc...” también atribuido a Nani por Urrea.

Bib.: Catalogo de los cuadros de la Galería que perteneció al Excmo. Sr. Don Luis Portilla, Madrid, 1880, nº 133; Urrea, 1977, p. 170.

**- 68. Bodegón**

Óleo sobre lienzo, 76 x 54 cm.

Paradero desconocido.

Compañero de los dos anteriores y de los tres siguientes. Perteneció a la col. de D. Luis Portilla, aparece como “Pais, caza muerta”. También atribuido a Nani por Urrea.

Bib.: Catalogo de los cuadros de la Galería que perteneció al Excmo. Sr. Don Luis Portilla, Madrid, 1880, nº 133; Urrea, 1977, p. 170

**- 69. Bodegón**

Óleo sobre lienzo, 76 x 54 cm.

Paradero desconocido.

Perteneció a la col. de D. Luis Portilla, aparece como “País, caza muerta”. Atribuido por Urrea a Mariano Nani.



Bib.: Catalogo de los cuadros de la Galería que perteneció al Excmo. Sr. Don Luis Portilla, Madrid, 1880, nº. 133; Urrea, 1977, p. 170

**- 70. *Un Perro***

Óleo sobre lienzo, 47 x 53 cm.

Paradero desconocido.

Bib.: Catalogo de los cuadros de la Galería que perteneció al Excmo. Sr. Don Luis Portilla, Madrid, 1880, nº. 133; Urrea, 1977, p. 170.

**- 71. *Bodegón de flores y uvas con perol de cobre***

Óleo sobre lienzo, 72 x 94,5 cm.

Madrid En Comecio en 2002.

Cat.: Sala Retiro, 2002, p. 125, nº 302.

### **1. 1. 5. Catálogo de pinturas de Luis Paret y Alcazar**

#### **- 1. *Ramo de flores***

Óleo sobre lienzo, 39 x 37 cm. (ovalado)

Fdo.: “L. Paret fe<sup>t</sup>.”

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: 1042).

h. 1780.

Pérez Sánchez fecha la obra hacia 1780 por su semejanza de pincelada con la pintura la *Circunspección de Diógenes* (Museo de la Academia de San Fernando), obra con la que el artista consiguió el título de Académico de Mérito de la de San Fernando. El historiador señaló la posibilidad de que el cuadro, con su pareja, fue adquirido por Carlos IV cuando era Príncipe de Asturias y que las pinturas se habrían conservado durante muchos años en la Casita del Príncipe en San Lorenzo de El Escorial. Posteriormente habría pasado al Palacio de Aranjuez, donde aparece en el Inventario de 1818 en el “*Tocador de la Reina*” con la entrada “306...2 Y. de 2/4 alto p<sup>r</sup> 1/3 ancho floreros...Paret”. En 1834 en el Museo del Prado, en el Inventario a la muerte de Fernando VII con el nº 18: “*Gabinete de descanso de SS. MM, 300 r. v.*”. Sin embargo, como ya hemos explicado con bastante precisión en el capítulo dedicado a la segunda mitad del siglo, la pintura debió ser adquirida por el monarca en 1807, de entre los bienes de D. Andrés del Peral.

Luna relaciona su manufactura con Michael-Nicolas Micheux, y señala semejanzas con Anne Vallayer-Coster y Jean Pillement. Gaya Nuño los destacó como “los más hermosos floreros de nuestro siglo XVIII”.

Inv. Museo del Prado, 1849, nº 1969.

Cat.: 1872-1907, nº 936, 1910-1985, nº 1042.

Exp.: Buenos Aires, 1980, p. 122; Madrid, 1983-84, nº 158; Bilbao, 1991, nº 6; Londres, 1995, nº 60.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 98; Aguilera, 1946, lám. 39; Gaya Nuño, 1952, p. 126, nº 70; Delgado, 1957, p. 245, nº 27; Sánchez Cantón, 1965, p. 238; Luna, 1984, p. 103; Luna, 1984, p. 154; Pérez Sánchez, 1987, p. 91, VV. AA., 1990, p. 522; Luna, 1991, p. 187-188, nº 6; Morales Marín, 1997, p. 124-25, nº 29.

**(Lámina 138)**

**- 2. *Ramo de flores***

Óleo sobre lienzo, 39 x 37 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: 1043).

Fdo: “L. Paret fe<sup>t</sup>.”

h. 1780

Pareja del anterior. En el inventario de la muerte de Fernando VII de 1834 en el “Gabinete de descanso de SS. MM.”, nº 20, 300 r. v.”

Ramillete de flores con la cinta de la Orden de Carlos III. Óvalo y contorno dorado.

Inv. Museo del Prado, 1849, nº 1967

Cat.: 1872-1907, nº 937, 1910-1985, nº 1043.

Exp.: Burdeos, 1978, nº. 128; Madrid, 1983-84, nº 159; Bilbao, 1991, nº 7; Londres, 1995, nº 61.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 98; Aguilera, 1946, p. 18; Gaya Nuño, 1952, p. 126, nº 71; Delgado, 1957, p. 242, nº 28, Sánchez Cantón, 1965, p. 238; Luna, 1984, p. 103; Luna, 1984, p. 154; Pérez Sánchez, 1987, p. 192; VV. AA., 1990, p. 522; Luna, 1991, p. 191-192, nº 7; Morales Marín, 1997, p. 125, nº 30.

**- 3. *Ramillete de flores***

Óleo sobre lienzo, 39,5 x 29,5 cm.

Bilbao. Colección particular.

h. 1772-1775

Procede del comercio madrileño. Luna relaciona esta obra con las existentes en el Prado y considera “que los supera en calidad, precisión de detalles y vivacidad de colorido” (Luna, 1988, p. 380). Es un ramillete de flores cogido por un gran lazo sobre fondo neutro.

Exp.: “Exposición de floreros y Bodegones”, Taller de Arte Díaz Arnau, Madrid, 1985/86; Bilbao, 1991, nº 5

Bib.: Luna, 1988, p. 380, fig. 5; Luna, 1991, p. 183-184, nº 5.

**- 4. *Jarrón con flores***

Óleo sobre tabla, 32 x 25 cm.

h. 1772-1775.

Madrid En la colección del marqués de la Cenia.

El tipo de representación en la que sobre una mesa se coloca un recipiente de cristal con flores será muy frecuente en la escuela valenciana de flores de finales de s. XVIII (a pesar de lo que opinaba Morales y Marín), como lo demuestran las numerosas composiciones de Espinós o Romero. La factura, sin embargo, parece acercarse algo más al dibujo preciso de Paret. Sin embargo, ante la imposibilidad de poder estudiar la pintura directamente, debemos poner en duda la atribución a Paret

El artista extrema el preciosismo en estos elementos florales y la huella holandesa según Delgado que recordaba como el Infante D. Luis poseía obras holandesas de flores (p. 132) medio por el que Paret pudo conocer esta escuela.

Exp. Madrid, 1935, nº 152, lám. LXIX, nº 1.

Bib.: Gaya Nuño, 1952, nº 72; Delgado, 1957, 244, nº 25, fig. 32, pp. 132-133; Luna, 1988, p. 380; Morales y Marín, 1997, p. 119-120, nº 22.

**(Lámina 139)**

#### **- 5. Vaso con flores**

Óleo sobre tabla, 32 x 25 cm.

h. 1772-1773

Madrid En la colección del marqués de la Cenia.

Compañero del anterior: sobre una roca un vaso de cristal grabado con un disco solar, dentro del cual figuran dos palomas que se arrullan. El vaso contiene un pequeño ramillete de flores. Gran opulencia cromática. Al igual que su compañera el modelo de representación recuerda mucho los modelos creados en Valencia que parten también de los modelos franceses.

Exp.: Madrid, 1935, nº 156, lám. LXIX, nº 2.

Bib.: Gaya Nuño, 1952, nº 73; Delgado, 1957, p. 244-245, nº 26, fig. 33 y p. 132-133; Luna, 1988, p. 380; Morales y Marín, 1997, p. 120, nº 23.

**(Lámina 140)**

### **Obras atribuidas a Luis Paret y Alcazar**

#### **- 6. Florero**

Óleo sobre lienzo, 63 x 47,5 cm.

Colección particular.

h. 1771-1775

La pintura ha sido atribuida a Paret por Morales y Marín. Sobre un plinto de piedra aparece representado un jarrón de bronce con flores, al fondo un celaje nubloso. Si comparamos la obra con las del Museo del Prado descubrimos una notable diferencia técnica. Así, en los del museo madrileño, la factura de las flores es dura, con un dibujo preciso y una tonalidad fría. En esta obra descubrimos una factura más suelta y vaporosa, más cercana a modelos italianos o incluso valencianos. Por ello debemos poner en duda la atribución.

Bib.: Morales y Marín, 1997, p. 20, p. 117, nº 18.

### **- 7. *Ramillete de flores***

Óleo sobre lienzo, Ø 26 cm.

Colección particular.

h. 1772-1773.

Cavestany (a cuya colección pertenecía) relacionó esta obra con la mano de Paret seguramente por su similitud compositiva con los dos ramilletes del Museo del Prado. Sin embargo, el propio historiador mantenía sus dudas. Consideramos estas acertadas pues a pesar de repetir la misma forma circular y la representación del ramillete cogido por un lazo, la factura, mucho más vaporosa y sin la dureza y transparencia de Paret lo que pone en entredicho la atribución. Sin embargo debemos mantener las dudas por la imposibilidad de estudiar directamente la obra. Probablemente procede de la Colección de la duquesa de Alba, en cuya testamentaría aparecen 8 floreros en círculo.

Exp.: Madrid, 1935, nº 154, lám. LXX.

Bib.: Gaya Nuño, 1952, nº 74; Delgado, 1957, p. 245, nº 29, fig. 36 y pp. 132-133; Luna, 1988, p. 380; Morales Y Marín, 1997, p. 120, nº 25.

### **- 8. *Florero***

Óleo sobre lienzo, 90 x 60 cm.

Atribuido a Paret y Alcazar. Se relaciona la técnica con diversos cuadros del artista, como las rosas con las del retrato de M<sup>a</sup> de las Nieves Michaela Fourdinier, o las flores con las que aparecen en *La Virgen María con el Niño Jesús y Santiago el Mayor* de 1786. También con los ramilletes del Museo del Prado.

El modelo de florero se relaciona con los estudios para la fuente de la plaza del Castillo de Pamplona de 1788.

Se fecha antes de su destierro, realizado en la Corte en torno a 1775-80.

### **Pinturas documentadas y no localizadas**

#### **- 9. Florero**

Óleo sobre lienzo, 45 x 30 cm. (aprox.)

Perteneció a la colección de Celestino García Luz. La pintura aparece en su inventario con el nº 243, valorado en 250 pesetas (AABASF, armario 1, leg. 36, exp. 5). Pareja de la siguiente.

Bib.: Delgado, 1957, p. 259, nº 104; Morales y Marín, 1997, p. 229, nº 15.

#### **- 10. Florero**

Óleo sobre lienzo, 45 x 30 cm.

La existencia de esta pintura fue dada a conocer por Cavestany (1936-40, p. 146) que, al tomar como fuente la transcripción de Sánchez Cantón (de la que coje el número) de los Inventarios Reales lo localizaba en el el palacio de Aranjuez en 1818. La noticia fue recogida por Gaya Nuño que se limitó a copiar la información sin contrastarla: Inventario del Palacio de Aranjuez en 1818: nº 20811 (308): “*Dos quartas alto tercio ancho = Paret*”. En realidad Sánchez Cantón lo transcribió mal pues en realidad era “306. 2 Y. de 2/4 alto p<sup>r</sup> 1/3 ancho floreros...Paret” y se trataba de la entrada de los dos floreros que hoy se encuentran en el Museo del Prado de los que hablamos más arriba. Para más confusión Gaya Nuño toma el número de entrada de Sánchez Cantón (solo el 208) y señala que el inventario es el de 1808 (1952, p. 126). Consultado el inventario de 1818 podemos asegurar que no se encuentra ningún cuadro con el número 308 y que los únicos floreros de Paret son los que ya hemos citado.

Esta noticia será repetida por Osiris Delgado que se atrevió a pensar que podía tratarse de uno de los dos que aparecían en el inventario de D. Celestino García Luzior.

Bib.: Gaya Nuño, 1952, p. 48; Delgado, 1957, nº 105; Morales y Marín, 1997, p. 229, nº 16.

**- 11. *Ocho floreros en círculo***

Óleo sobre lienzo.

Madrid. Colección duquesa de Alba.

Figuraban en el Inventario de los bienes de la Duquesa de Alba de 1802, valorados en 480 reales.

Bib.: Gaya Nuño, 1952, p. 48; Delgado, 1957, p. 260, nº 106-113; Morales y Marín, p. 229, nº 17.

**- 12. *Cuatro Floreros***

Bilbao Convento de San Agustín.

Según testimonio de Manuel Cluet, recogido por Osiris Delgado, se conservaban en este convento en 1926 pero sin mencionar donde (Archivo General de la Casa de Juntas de Guernica. Documentos relativos al Clero y Bienes Nacionales. Extracto de la Pintura de los Conventos suprimidos, 1809. Convento de San Agustín, fol. 1 v).

Bib.: Delgado, 1957, p. 260, nº 117-120, Morales y Marín, 1997, p. 229, nº 18.

**- 13. *Cesta con fruta y dos papagayos***

Óleo sobre lienzo, 1 ½ pies de alto x 1 de ancho

El cuadro fue atribuido a Luis Paret por un error en la lectura del Inventario del Palacio Real de Aranjuez de 1818 (AGP, Leg. 38). En realidad se trata de una obra realizada por Mariano Nani como queda demostrado en el inventario de ese Real Sitio.

Bib.: Morales y Marín, 1997, nº 14, p. 229.

### **1. 1. 6. Catálogo de Pinturas de Juan Pedro Peralta**

#### **- 1. *Bodegón de merienda.***

Óleo sobre lienzo, 40 x 59 cm.

Madrid. Real Academia de San Fernando (nº 1398).

Fdo.: “R. PERALTA/1745”.

nº 116 (ang. inf. izq.) y Flor de Lis (ang. inf. dcho.).

En la pintura aparece lo que podríamos considerar un servicio de merienda. Así vemos unas nueces partidas, pan, un vaso de agua, una jícara de porcelana china con chocolate, pan mojado en ella., gatos, una chocolatera, un barril, dos botellas y un libro abierto.

La obra demuestra que Peralta es un pintor de gran calidad, con una factura precisa y una notable maestría con la que logra una buena representación de los materiales. A pesar de ello la composición es algo abigarrada, en la que los objetos llenan todo el espacio. Esto demuestra su deuda con el mundo barroco y le separa de lo que luego hará Meléndez al que sin embargo recuerda en el uso de la luz lo que llevó a confundirla con el maestro madrileño (Tufts). La presencia de gatos vivos nos recuerda al mundo flamenco del que demuestra ser conocedor como se observa a la hora de representar el pelaje. Muy interesante el trozo de pan, así como la jícara. Los objetos no dejan de gozar de una gran cotidianeidad y sabemos cómo la mayoría de ellos se encontraban entre los bienes del pintor como la chocolatera de cobre mediana o la jícara con su platillo (AHPM, Prot. 13088, fol. 400).

La pintura perteneció a la colección de Isabel de Farnesio como indica la flor de lis y fue adquirida posiblemente entre 1759 y 1766, según la documentación de la testamentaría. En el inventario del Palacio de Buenavista de 1766 aparece con el número 116: “*Vna pintura de un Bodegón de tres quartas de largo, y media vara de caída, con marco dorado, su Autor Peralta, tasada en ciento y veinte R<sup>s</sup>*”. Tras la muerte de la reina la pintura fue puesta a la venta en 1768 y adquirida por una desconocida María Teresa de Ribera que tal vez podría tratarse de algún familiar del pintor. En 1997 fue subastada y adquirida por la Real Academia de San Fernando.

Bib.: Tufts, 1985, p. 124-5, nº 133, lám. p. 201.; Madrid, 1992, p. 120-123; Luna, J.J., nº 116; Aterido; Martínez Cuesta; Pérez Preciado, 2004, p. 443, nº 799.

**(Lámina 142)**



**- 2. Cazador dormido**

Óleo sobre lienzo, 42 x 58 cm.

Patrimonio Nacional, (nº inv. 10015004). Palacio Real.

La obra fue un regalo o una adquisición de Isabel de Farnesio entre 1746 y 1759. El cuadro se encontraba en San Ildefonso, en la Casa de Alhajas como indica el Inventario de 1766: *“Otro sin marco, de dos pies de largo, por uno y medio de alto, representa un Cazador durmiendo, y una Perdiz, vale cien rr<sup>s</sup>”*. Aparece de nuevo en el inventario de 1794: *“Una en lienzo de dos pies de alto, por dos y medio de ancho, marco dorado liso: representa un Cazador dormido. En ciento y ochenta reales. Sani.”*. Sin duda Goya o Bayeu desconocían a Peralta por lo que atribuyeron la obra a alguien más conocido. Esto supuso que Ruiz Alcón incluyese esta obra en el catálogo de Domingo María Sani, atribución que corrigió Urrea. El cuadro aparece en el Inventario de Aranjuez de 1834 (fol. 101): *“Pieza 4ª Piso bajo “Un cuadro de un joven pastor durmiendo en el campo, escuela española, alto 2 ps, largo 2 ½ su valor... 380”*. En 1884 aparece en Riofrío: *“Un cazador dormido”*.

Bib.: Breñosa/Castellarnau, 1884, p. 310, nº 275; Ruiz Alcón, 1975, p. 65; Urrea 1977, p. 214; Inventarios Reales, Carlos III, 1788-89 (edic. 1989, p. 291, nº 2746); Aterido; Martínez Cuesta; Pérez Preciado, 2004, p. 443, nº 798.

**(Lámina 143)**

**- 3. Bodegón con un bol de porcelana, natillas, almirez y huevo escalfado.**

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 33 x 41 cm.

En el comercio anticuario madrileño en 1995.

A pesar de que la obra no está firmada la atribución a Peralta es acertada. La similitud con la pintura de la Academia de San Fernando así parece confirmarlo. La escena, con diferentes objetos de cocina, tiene una composición muy parecida a la obra ya citada. De nuevo estamos ante la representación de un bodegón de cocina en el que, de una forma abigarrada, se representan numerosos objetos que con Meléndez se harán cotidianos. Todos ellos (como el almirez) se encontraban entre los bienes que posía el pintor. Peralta, con su interés por la representación de la realidad cotidiana se convertirá en un claro antecedente de Meléndez y un buen conocedor de la obra de Giacomo Nani. Al igual que este representa los objetos desde un punto de vista muy cercano, que incluso corta algunos elementos como la fuente de natillas o el barril.

Bib.: Martínez, *Tres siglos de pintura*, cat. exp. 1995, Madrid, Galería Caylus, p. 164-169.

**(Lámina 144)**

### 1. 1. 7. Catálogo de pinturas de Andrea Procaccini

#### - 1. *Muchacha pelando perdices*

Óleo sobre lienzo, 124,5 x 84,5 cm.

Patrimonio Nacional. Palacio de Riofrío (inv. 10066964).

Nº 929, flor de lis desaparecida.

Pertenece a la colección de Isabel de Farnesio, en el Inventario de San Ildefonso de 1746: “*fol. 143, nº 929: Una pintura en lienzo, de mano de Procaccini, que representa una muger pelando una perdiz, y una muchacha que le ba a urtar una pajarilla. Tiene quatro pies y quatro dedos de alto, tres pies de ancho. Marco dorado liso*”. Inventario de San Ildefonso de 1774: “*929. Mas de vara de alto cerca de tres quartas de ancho una muger con codorniz con otras aves muertas y una niña que se divierte con otras en la pieza del quarto bajo*”. En el Inventario de 1834 aparece en el mismo palacio en la pieza 36 (fol. 123): “*Una mujer pelando un perdigón, alto 5 p<sup>s</sup>, por 4 de ancho, vale...250*”. En 1884 en Riofrío: “*Una mujer pelando una perdiz. Procaccini*”.

En el primer plano una serie de aves muertas, palomas, perdices, tordo, codornices, pajarillos. Los personajes en un paisaje, cada una a un lado de un árbol. Calidad en la representación de las aves con buenas calidades del plumaje. Factura suave y difuminada. El cuadro se encuentra en mal estado y muy oscurecido.

Bib.: Breñosa/Castellarnau, 1884, p. 320, nº 526; Urrea, 1977, p. 183; Aterido; Martínez Cuesta; Pérez Preciado, 2004, p. 447, nº 832.

**(Lámina 145)**

### **1. 1. 8. Catálogo de pinturas de Domingo María Sani**

#### **- 1. *Riña de avutardas***

Óleo sobre lienzo, 118 x 171,5 cm.

Patrimonio Nacional (nº inv. 10066978). Actualmente en el Palacio de La Granja de San Ildefonso

Firmas y marcas: 732; Flor de Lis.

Procede de san Ildefonso donde estaba en 1746, nº 732 (antecámara de la reina): “Una pintura en lienzo de mano de Sani que representa dos Abutardas riñendo, y a lo lejos Cacería de ellas. Tiene cuatro pies, y cuatro dedos de alto; seis y dos de ancho. Marco dorado liso”. Allí seguía en 1766, (nº 732, sin atribución en el Cuarto del rey-piezas que ocupa la señora infanta); San Ildefonso 1794, nº 732, atribuido a Sani. En 1884 en el Palacio de Riofrío. Comedor, nº 557: “Dos abutardas. Sanni”.

Como ya comentamos en el capítulo dedicado al género durante la primera mitad del siglo, esta obra debió ser un encargo puntual de la reina Isabel de Farnesio para completar una decoración de su palacio de San Ildefonso con otras obras flamencas de donde procede su composición y tema.

Bib.: Breñosa/Castellarnau, 1884, p. 321; Ruiz Alcón 1975, Urrea 1977, p. 210; Aterido; Martínez Cuesta; Pérez Preciado, 2004, p. 463, nº 965.

**(Lámina 146)**

#### **- 2. *Perra perdiguera***

Óleo sobre lienzo; 74 x 98 cm.

Patrimonio Nacional (nº inv. 10066977). Actualmente en el Palacio de Riofrío. Segovia.

Inscripciones: 958, flor de lis

La pintura fue realizada para Isabel de Farnesio y se encontraba en sus colecciones en el palacio de la Granja de San Ildefonso Isabel de Farnesio en 1746, nº 958: “Dos en Lienzo, de ma<sup>o</sup> de Sani, que rep<sup>tan</sup> una Perra perdiguera de la Reyna Ntra S<sup>ra</sup> con un perdigón en la boca, otros en el suelo, y la Perdiz, a lo lejos el retrato del que la cuidaba (...) tienen a vara menos seis dedos de alto; tres pies y medio de ancho. Marcos dorados, el uno con dos órdenes de talla...”; En San Ildefonso en 1766, nº 958, sin atribución, cuarto del Infante D. Gabriel; San Ildefonso 1794, nº 958, atribuido a Sani. La pintura era compañera de la siguiente, *El perro Pallazo*. En 1884 se encontraba

ya en el palacio de Riofrío en el comedor: “Perro de caza llevando una codorniz en la boca”.

Podemos considerar esta obra como una representación a medio camino entre el bodegón y el retrato de animales. Más bien podemos encuadrarla a la segunda acepción si bien el pintor demuestra una cierta habilidad a la hora de pintar las perdices o al dogo.

Bib.: Breñosa; Castellarnau, 1884, p. 320, nº 534; Ruiz Alcón 1975; Urrea, 1977, p. 210; Aterido; Martínez Cuesta; Pérez Preciado, 2004, p. 464, nº 968.

### - 3. *Perro perdiguero* (el perro Pallazo)

Óleo sobre lienzo, 78 x 95 cm.

959, Flor de Lis.

Patrimonio Nacional (nº inv. 10066979). Actualmente en el Palacio de Riofrío. Segovia.

La pintura fue realizada por Sani para la reina Isabel de Farnesio en cuya colección de San Ildefonso se encontraba en 1746, nº 959: “*Dos en lienzo, de maº de Sani, que rep<sup>tan</sup> (...). La otra un perro llamado Pallazo con manchas negras y blancas. Tienen a vara menos seis dedos de alto; tres pies y medio de ancho. Marcos dorados, (...) y el otro liso*”. En San Ildefonso en 1766, sin atribución, cuarto del Infante D. Gabriel; San Ildefonso 1794, atribuido a Sani. En 1884 ya se encontraba en Palacio de Riofrío: “*Un perro con collar, donde lleva la inscripción Rey*”. Formaba paraje con el anterior.

Bib.: Breñosa/Castellarnau, 1884, p. 320, nº 534; Ruiz Alcón, 1975; Urrea, 1977, p. 211; Aterido; Martínez Cuesta; Pérez Preciado, 2004, p. 464, nº 969.

### - 4. *Paisaje con dos perros*

Óleo sobre lienzo, 72,5 x 125 cm.

Patrimonio Nacional (nº inv. 10073419). Actualmente en el Palacio de El Pardo.

Inscripciones: Ang. Inf. Izq. B. En blanco y en el lado contrario nº 36. En el lado derecho iniciales S.Y.D.L.

Por sus características y similitudes a los dos anteriores debe considerarse como obra de Domingo María Sani. Tal y como indica la inscripción S.YD.L. La pintura procedía de las colecciones del Infante Don Luis de Borbón de donde pasó a su hija Teresa de Vallabriga: “*Otro que representa dos perras perdigueras, la una con una*

*codorniz en la boca y un montero de medio cuerpo, con marco dorado, pintado en tela, en 200 reales*”. De aquí pasó a la casa de San Pedro Nolasco de Zaragoza. La Pintura fue heredad por su hija M<sup>a</sup> Luisa y aparece en el inventario de 1835 de los duques de San Fernando ubicada en su casa madrileña de la calle de San Fernando: (nº 70): “*dos perros perdigueros, el uno con una codorniz en la boca y el otro en ademán de coger otra codorniz, hay un hombre que se le ve la cabeza. 200 rs.*”. En 1845 fue comprada por el marqués de Salamanca (AHPM, Prot. 25239, fol. 169 y ss, nº 4). Comprado por la reina Isabel II en Febrero de 1848 (Peña Lázaro, Madrid, Univ. Autónoma, 1990, t. III, p. 149). La pintura se conservaba en 1884 en el palacio de Riofrio (Breñosa/Castellarnau, p. 320): “nº 535. *Dos perros perdigueros, uno con una codorniz en la boca*”.

A pesar de no ser Sani un pintor relacionado con el Infante D. Luis no es extraña la presencia de una obra de este autor en las colecciones del Infante que si contaba entre sus pintores con Francesco Sasso yerno de Sani. Además, cabe la posibilidad de que la obra fuese un regalo de Isabel de Farnesio a su hijo.

Dos perros de caza, uno de ellos tiene una codorniz en la boca mientras que el otro busca presa. En primer plano una codorniz se esconde entre los matorrales. En la margen izquierda aparece una cabeza de un hombre adulto. Fondo de paisaje con árboles.

**(Lámina 147)**

### **Obras relacionadas**

#### **- 5. *Cacería con perro***

Óleo sobre lienzo, 98 x 140 (aprox)

En las colecciones reales.

En el Inventario de Isabel de Farnesio: nº 570. “*Otra pintura original en lienzo, de autor no conocido, que representa una cacería donde ay una liebre muerta, tres aves, y junto a ellas un Perro hechado durmiendo. Tiene tres pies y mº de alto, y cinco de ancho. Marco dorado liso*”.

**- 6. Perro**

Óleo sobre lienzo, 98 x 140 (aprox)

En las colecciones reales.

En el Inventario de Isabel de Farnesio en 1746: nº 571 “*Otra Pintura de Autor incierto que representa otra cacería donde ay un Perro con una perdiz en la voca, otra muerta a un lado, y otras tres abes, medida y marco igual al antecedente*”.

## **1. 2. ANDALUCIA**

### **1. 2. 1. Catálogo de pinturas de Pedro de Acosta**

#### **- 1. *Trampantojo de grabados***

Óleo sobre lienzo; 102 x 79 cm.

Fdo.: “Pedro de A/costa f.”.

Sevilla. Museo de Bellas Artes (nº inv. (1990): 911).

La obra sigue de cerca las composiciones creadas en Holanda en las que sobre una pared de madera se clavan diversos dibujos y grabados. En uno de ellos aparece la firma del autor junto a diversas cuentas y esbozos de dibujo. Del mismo modo aparecen diversos grabados como el caballo de Tempesta, un perro y paisajes flamencos. También vemos la portada de un calendario: *Libro Nuevo. Año de 1741. Se vende en Sevilla*, que nos sirve para ubicar el cuadro y fecharlo. La composición revela una gran sencillez con una simetría muy marcada que revela las limitaciones de este artista. Las mismas que demuestran el dibujo y el uso del color bastante pobre y poco matizado.

Bib.: Torres Martín, 1971, p. 64, l. 49; Angulo, 1975, p. 26; Pérez Sánchez, 1983, p. 147, nº 126; Pérez Sánchez, 1986, p. 167, lam. 170; Valdivieso, 1986, p. 347; Izquierdo y Muñoz, 1990, p. 160; Valdivieso, 2003, p. 588-9, lám. 574.

**(Lámina 148)**

#### **- 2. *Trampantojo de Grabados y dibujos***

Óleo sobre lienzo; 102 x 79 cm.

Sevilla. Museo de Bellas Artes (nº inv. (1990): 913).

Compañero del anterior, repite su mismo modelo de composición y de representación. Al igual que la anterior un grabado más grande, de nuevo con un paisaje flamenco, centra la composición. Lo rodean diversos dibujos y grabados de origen flamenco e italiano como uno de los modelos de Callot tan frecuente en Sevilla en esos años. También vemos la portada de un libro con la inscripción *Comedia Famosa del Conde deses. Año 1741. Se vende en la calle de genova*. Se trata de la comedia escrita por Antonio Coello, *El Conde de Essex o dar la vida por su dama*.



Bib.: Torres Martín, 1971, p. 64; Pérez Sánchez, 1983, p. 147, nº 126; Pérez Sánchez, 1986, p. 167, lam. 173; Valdivieso, 1986, p. 347; Izquierdo y Muñoz, 1990, p. 159; Valdivieso, 2003, p. 588-9, lám. 573.

**(Lámina 149)**

**- 3. *Trampantojo de objetos y animales***

Óleo sobre lienzo, 92 x 125 cm.

Fdo.: “ACOSTA” (en el papel).

Madrid. Real Academia de San Fernando (nº inv.: 202, en una etiqueta de la Academia aparece el nº 204).

Sobre un fondo de tablas de madera aparecen diversos objetos colgados de clavos y en una balda. Luz frontal desde la izquierda. Pobre cromatismo, destaca el verde del pájaro. Factura muy seca, bastante mediocre a la hora de representar los objetos, con una excesiva simetría en la composición que explica muy bien sus limitaciones artísticas.

Sabemos que en la colección de Manuel Godoy existieron cuatro trampantojos de Acosta que pasaron a la Academia en 1818 y fueron puestos a la venta por la institución: “*nº 178. Quatro cuadros que representan utensilios de Cocina, Aves y pescados e instrumentos músicos, y otros objetos, dos de ellos con marco dorado, su Autor Acosta, alto 3 ps y 3 dedos por 4 y 6 de ancho*”. Se tasaron en 100 reales cada uno. Sabemos que en mayo de 1819 se vendieron dos de ellos: “*2 Bodegones imitando a tabla de pino*” en 150 reales si bien desconocemos quien los compró (Rose-de Viejo, “Cuadros de la Colección de Manuel Godoy vendidos por la Academia”, *Academia*, nº 92-93, 2001, p. 41-42). No sabemos que pasó con los otros dos si bien podría haber permanecido en la Academia pues como podemos comprobar las medidas son muy semejantes a las de estos cuadros que aquí recogemos. Sin embargo en el inventario de 1824 no aparecen registradas. Es muy posible que dos de ellas permaneciesen en la institución y la otras dos fuesen compradas por alguna persona relacionada con a institución que donaría una de ellas a la Academia.

Bib.: Pérez Sánchez, 1964, *Inventario de la Academia*, nº 202; Angulo, 1975, p. 26; Pérez Sánchez, 1983, p. 148, nº 129.

**(Lámina 150)**

**- 4. Trampantojo.**

Óleo sobre lienzo, 92 x 124 cm.

Fdo.: “Acosta” (parte superior) y “B<sup>a</sup>. L<sup>o</sup>. DE V/ P<sup>o</sup> DA<sup>ta</sup>. / 1755”.

Madrid. Real Academia de San Fernando (nº 162).

Compañero del anterior. Diversos objetos colgados de clavos sobre una pared de madera fingida. Maniquí para peluca. En el centro alacena con granada y en la otra balda una raja de sandía. Laúd y vihuela a los lados. Grabado con una torre y nº 34, también la firma. Arriba grabado con paisaje.

Bib.: Carrera Sanabria, 1947, 23-24, p. 251; Pérez Sánchez, 1964, *Inventario de la Academia*, nº 262; Angulo, 1975, p. 26; Pérez Sánchez, 1983, p. 148, nº 128.

**(Lámina 151)**

**- 5. Trampantojo**

Óleo sobre lienzo, 93 x 124 cm.

Fdo.: “P<sup>o</sup> de Acosta f.”.

Madrid. Real Academia de San Fernando (nº 1394).

Fondo de madera, sandía, granada, plato con naranjas, caja lacada, tintero y plumas colgado de un clavo de la pared. Anteojos, cesta e mimbre. Grabados de un perro, el caballo de Tempesta, paisaje. Papel que pende de un clavo con la siguiente inscripción: “Al Liz<sup>do</sup>. Dn. Agustín Sanz/ y Constanzo G.<sup>de</sup> Dios m.<sup>s</sup> a<sup>s</sup>/ Madrid”.

Mantiene una gran simplicidad, para ser visto desde abajo. Simetría en la composición. Luz desde la izq. Que provoca una sombra en los objetos. Pobre policromía, en algunos objetos se ha perdido el color.

Bib.: Angulo, 1975, p. 26; Pérez Sánchez, 1983, p. 149, nº 130; Piquero López, “Tercer Inventario de de la Colección de Pinturas de la Real Academia”, *Academia*, nº 89, 1999, p. 159.

**(Lámina 152)**

**Obras atribuidas a Acosta o de su círculo**

**- 6. Trampantojo**

Óleo sobre lienzo, 107 x 166 cm.

Fdo.: “AR (con corona encima) F.”

Patrimonio Nacional (Inv. 10073677). Palacio de la Granja de San Ildefonso (Segovia).

Composición muy parecida a las de los cuadros de la Academia. Sobre una pared de madera aparecen diversos utensilios de un pintor a la manera de un “rincón de taller”. Así vemos una academia con un desnudo, un cartucho de cuero con pinceles, un trozo de lienzo con vacas, una vara para apoyarse, una paleta, un bote de tinta. También un lienzo con un paisaje y un grabado enrollado con un paisaje. Composición severa, ordenada. Pocos elementos. Mayor calidad que los lienzos de la Academia. Color y técnica más rica. Mejor efecto de las sombras y uso de la luz (desde la izquierda). La deuda con Marcos Correa es muy clara. La obra puede relacionarse con Acosta o con su círculo pues parece de mejor calidad. No sería arriesgado atribuirlo a la mano de algún pintor flamenco pues fueron frecuentes las obras de estos en Sevilla durante el siglo XVIII.

Adquirido por Isabel de Farnesio entre 1746-1759. En 1766 en San Ildefonso, sin atribución en el cuarto del Infante D. Antonio. En 1774 en San Ildefonso: “*Quatro pies de alto seis de largo un tablero sobre el qual están colgadas pinturas y estampas paletas y pinceles. 350*”. No aparece inventariada en 1794. Sin embargo en el inventario de 1834 aparece en San Ildefonso: (fol 124 vº) “*Otro id. que representa pap<sup>s</sup> y atributos de pintor, alto 5 p<sup>s</sup>, por 6 p<sup>s</sup> de largo vale...()*”. En 1884 lo vieron en Riofrío Breñosa y Castellarnau (p. 319): “*Pieza nº 24. 510 (106). Papeles y útiles de pintar. El fondo imitando tabla*”.

Bib: Aterido, Martínez Cuesta; Pérez Preciado, 2004, p. 351, vol. II, nº 1.

**(Lámina 153)**

### **- 7. Trampantojo**

Óleo sobre lienzo, (medidas desconocidas).

Madrid. Colección Andrée Hipola.

Obra que se puede atribuir casi sin dudas al pintor sevillano. Entre los papeles que aparecen colgados sobre el fondo tableado aparece un memorial con la grafía típica de Acosta (véanse los memoriales de los cuadros de la Academia de San Fernando) en la que aparece inscrito: “*A D<sup>n</sup> F<sup>co</sup>. Ramos/G<sup>e</sup>. D<sup>s</sup>. M<sup>s</sup>. aS. como a/ de ser Necesario. de la casa/ arzobispal/en/Sevilla*”. Esto nos hace suponer que el artista gozaba de un cierto prestigio pues tenía una clientela ligada al altos cargos eclesiásticos.

Bib: Torres Martín, 1971, p. 150, lám. 50.

**(Lámina 154)**

**- 8. Trampantojo**

Óleo sobre lienzo, 100 x 72 cm.

Fdo: "Ano 1768 (08?)...f" (ang. inf. dcho.). Inscripción ilegible.

Patrimonio Nacional (nº inv. 10006565). Palacio de San Ildefonso (Segovia)

Nº 597 y flor de lis.

Sobre la madera fingida aparecen tres grabados sobre papel. Los dos inferiores con caballos en corbeta, en posturas contrapuestas. El superior con paisaje holandés en óvalo. Entre el grabado y la madera un papel doblado. Todos los grabados firmados A. E. F.

Pertenece a la colección de Isabel de Farnesio como indica el Inventario de 1746: f. 71, nº 597: "*Otro original en lienzo (de estilo flamenco) que representa tres estampas clavadas en tablas, fingidas. Tiene tres pies y medio de alto y tres de ancho. Marco como los antecedentes*". También en el inventario de 1774: "597. *Una tabla con tres estampas quatro pies de alto dos y medio de ancho en la pieza de comer. 200.*". En 1834 permanecía en el mismo lugar (fol. 100 vº): "*tres papeles en una tabla fingida de Juan Correa, Alto 5 p<sup>s</sup>., ancho 4 p<sup>s</sup>. 1350*". La atribución a Correa (curiosamente le llaman Juan confundiéndolo con el pintor renacentista) es una clara muestra de la fama de este y de la deuda de la pintura con este pintor.

En 1884 se encontraba en el palacio de Riofrío: "597. *Tres grabados colgados de clavos. Conca*" (Breñosa; Castellarnau, 1884, p. 319, nº 516). La atribución a Sebastiano Conca es un tanto gratuita pero en el mismo inventario también estaban atribuidos a este pintor los cuadros de Francisco Gisbrechts.

La firma es ilegible si bien parece tratarse de una obra de Pedro de Acosta. Es muy parecido a los del Museo de Bellas Artes de Sevilla con los grabados de caballos. Sin embargo muestra una mejor calidad que los anteriores.

Aterido lo atribuye a Cornelio Gisbrechts con interrogante.

Bib.: Aterido, 2004, vol. II, p. 407, nº 487.

**- 9. Trampantojo con retrato de Murillo**

Óleo sobre lienzo, 62,2 x 47 cm.

Oviedo. Museo de Bellas Artes.

Considerada como obra de un pintor anónimo sevillano, nos parece que se encuentra dentro del círculo del sevillano y podría mos atribuirla a la mano de Pedro de Acosta. Su manera de representar la pared de madera es muy similar a la que el suele utilizar. Del mismo modo, el tipo de balda de madera que utiliza como el punto de vista que utiliza es semejante al de dos de los trampantojos de la Academia de San Fernando si bien demuestra aquí una mayor calidad en la representación de los objetos aunque la torpeza al colocar la llave nos recuerda de nuevo al pintor. Su origen sevillano queda claramente reflejado en el homenaje a Murillo del que coloca en el centro de la composición un grabado de su retrato.

Bib.: Pérez Sánchez, 1986, 171, 175.

**(Lámina 155)**

#### **- 10. *Trampantojo***

No poseo los datos materiales.

Inscripciones: “A d<sup>n</sup>. f<sup>co</sup>. Turpin, g.<sup>o</sup> Dios/ M<sup>s</sup>. a<sup>s</sup>. Uxier de Vianda/ de la Reina N.S<sup>a</sup>/ Paris”. “A Monsieur Turpin/ A/ Madrid”.

Como bien indica el memorial que aparece en una de las cartelas de la pintura esta estaba dedicada a Francisco Turpin, Ujier de Vianda de la reina Isabel de Farnesio desde 1736 hasta 1760. La pintura tiene un gran parecido con las obras realizadas por Pedro de Acosta, especialmente con las del Museo de Sevilla. Así, sobre un fondo de tablas vemos un gran grabado central (en este caso con un motivo de marina) y alrededor otros grabados, uno de ellos de Callot que ya utilizase en uno de los trampantojos del Museo de Bellas Artes de Sevilla. El contacto entre Pedro de Acosta y Turpin puede que se produjese en Sevilla pues el francés estuvo con los monarcas durante su estancia en esta ciudad entre 1729 y 1733. Sin embargo no es nombrado Ujier de Vianda hasta 1733. Una de sus obligaciones era la de viajar, desde Madrid a Sevilla para comprar aceitunas, labor que desempeñará desde 1736 a 1756, por lo tanto debemos pensar que la pintura es de estos años en los que Acosta como sabemos está activo.

La pintura, además de en Madrid aparece firmada en París, tal vez hiciese mención al origen del homenajeado o del artista que realiza la obra. Recordemos que las pinturas circularon en el mercado anticuario parisino. El contacto de Turpin con la corte francesa

también se explicaría por las labores desempeñadas como ujier de Vianda pues además de recoger las aceitunas las aderezaba y estas eran enviadas a diferentes cortes europeas: Turín, Parma, Portugal, Nápoles y por su puesto Francia. Tal vez las obras fueron enviadas a París como indica el pael. Finalmente podríamos especular con la posibilidad de que fuese una obra francesa enviada a Madrid como regalo para Francisco Turpin.

**(Lámina 156)**

**- 11. *Trampantojo***

No poseo los datos materiales.

París. Mercado anticuario.

Inscripciones: “A paris”.

Compañera de la anterior. Pegado sobre una pared de madera un gran grabado de una marina. En la parte superior una estampa que sigue los modelos de Callot. Debajo un grabado con principios de dibujo en los que aparecen ojos y bocas. Sobre su origen y autoría véase la anterior.

**(Lámina 157)**

**- 12. *Trampantojo***

Óleo sobre lienzo, 85 x 65.

Sevilla. Museo de Bellas Artes (nº inv. (1990): 912).

Sobre un fondo fingido de madera aparecen las estampas de una calavera y de un paisaje. Atribuida a Pedro de Acosta la calidad de la pintura hace que pongamos en duda la autoría. En la obra descubrimos una factura muy superior a la empleada por Acosta en sus lienzos conocidos por lo que la obra pertenecería a otro pintor, también sevillano, más cercano a la manera de hacer de Bernardo Germán Lorente y que poseería una mejor calidad técnica.

Bib.: Valdivieso, 1986, p. 346; Valdivieso, 2002, p. 93, lám. 65; Valdivieso, 2003, p. 588-9.

**(Lámina 158)**

## **1. 2. 2. Catálogo de pinturas de Francisco Gallardo**

### **- 1. *Trampantojo***

Óleo sobre lienzo, 63,5 x 85 cm.

Fdo: “Francisco Gallardo fecit 1764”.

Madrid. Colección Particular.

Composición que se podría relacionar con el tipo de “Rincón de taller”. Sobre la pared aparecen representados diversos objetos. Entre ellos un grabado con una academia, un lienzo roto con una bambochada flamenca, un grabado que podría relacionarse con la *Melancolía* y se ve un trozo de lienzo de flores. Cogidos de un cordón se ven dos libros uno de los cuales es la *Comedia famosa de Eurídice y Orfeo* de Don Antonio Solís. Además se incluye una partitura. En la esquina inferior izquierda se ve un trozo de una carta que está dirigida a “Dn. Bernardo Ruiz guarde Dios muchos...años como deseo...Cádiz”. Posiblemente fuese el comitente de la obra lo que nos hace pensar el posible origen gaditano del pintor.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 96; Pérez Sánchez, 1983, p. 150, nº 132 ; 1986, p. 171, lám. 175; 1996, p. 418, 420.

**(Lámina 159)**

### **- 2. *Trampantojo***

Óleo sobre lienzo, 63,5 x 85 cm.

Fdo. : “Gallardo f. et ynvenit”

Madrid. Colección particular.

De nuevo nos encontramos con un rincón de taller. Clavados y colgados sobre la pared podemos ver distintos grabados como el de dos luchadores, otro de un paisaje flamenco y las alegorías de la castidad y el silencio (sobre la que firma el pintor). También aparecen instrumentos de la pintura y un lienzo flamenco roto con dos personajes en una taberna. Cogido de uno de los grabados aparece una cartela con un poema: “Donde tu afecto o Joven generoso/ Tan alto y tan discreto en tus acciones/ Honrando en mi pincel toscos borrones/ oy aplicas i dándole dichoso/ Merito a quien no es digno, pues glorioso/ Alabando mis obras y intensiones/ Solo das lo que tienes y no pones/ Recíproca será, con decoroso/ elogio de mi afecto, essa corona/ con que mi indigno nombre orlar pretendes/ a que pague otro afecto que el pregonas/ no en la voz si

el sigilo pues pretendes:/ oy berás faltar letras y perdona/ que es corto el Mundo si tu fama extiendes”. Gallardo dedica la pintura a D. Thomas Recano, personaje tan anónimo como el pintor.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 96; Pérez Sánchez, 1983, p. 151, nº 133 ; 1986, p. 171, lám. 177.

**(Lámina 160)**

### **- 3. *Trampantojo***

Óleo sobre lienzo, 63,5 x 850 cm.

Fdo. : “Gallardo fecit”.

Madrid. Colección particular.

Al igual que el anterior el pintor recrea de nuevo un rincón de taller. Repite de nuevo el grabado de los luchadores vistos desde otro ángulo, también un paisaje flamenco y la estampa de Pan y Siringa de Cornelio Schudt. También representa un liencecillo con una escena flamenca de taberna. Junto a ellos aparecen utensilios para la escritura como plumas, navaja para sacarlas punta, rollos de papel, tintero y un sello.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 96; Pérez Sánchez; 1983, p. 152, nº, 134 ; Luna, 1985, p. 28 ; Pérez Sánchez, 1986, p. 172, lám. 176.

**(Lámina 161)**

### **- 4. *Trampantojo***

Óleo sobre lienzo, 63,5 x 85 cm.

Nueva York. The Hispanic Society of America.

Aunque carece de firma sin duda se trata de una obra de Gallardo pues pertenecía a la misma serie que los anteriores en la misma colección privada madrileña. Fue adquirido con posterioridad a 1983.

En este caso, además de los típicos grabados flamencos con escenas de paisajes y bambochadas hay una novedad con la inclusión de obras literarias, en este caso en un claro homenaje cervantino pues, sobre una repisa de madera coloca los tomos de *La Dorotea* y la 2ª parte del *Quijote*. Detrás de ellos, abierto, el tomo con la primera parte del *Ingenioso Hidalgo*. La aparición de estas referencias literarias demuestra un cierto grado de erudición por parte del pintor, acorde con el momento en el que vive, La Ilustración.



Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 96; Pérez Sánchez; 1983, p. 153, nº, 135 ; Luna, 1985, p. 28; Pérez Sánchez, 1986, p. 171, lám. 178.

**(Lámina 162)**

### **Obras del círculo de Francisco Gallardo**

#### **- 5. *Trampantojo con partituras musicales***

Óleo sobre lienzo. Medidas desconocidas.

Madrid. Colección particular.

Sobre un fondo fingido de tablas aparecen colgadas diversas partituras de música. La obra se aproxima bastante a los modelos de Gallardo aunque al no poder estudiarla directamente debemos mantener la atribución. Lo que si podemos confirmar es que se trata de una obra de principios del s. XVIII realizada en Sevilla.

Bib.: Torres Martín, Barcelona, 1971, p. 148, lám. 48.

**(Lámina 163)**

#### **- 6. *Trampantojo con dibujos***

Óleo sobre lienzo. Medidas desconocidas.

Madrid. Colección particular.

Compañera de la anterior. Esta vez vemos colgados de unas cuerdas con pinzas varios dibujos. En los de arriba alegorías mitológicas y en los inferiores paisajes de influencia flamenca. Al igual que el anterior la obra se aproxima a los modelos conocidos de Gallardo por lo que mantenemos la atribución a este pintor.

Bib.: Torres Martín, 1971, p. 147, lám. 47.

**(Lámina 164)**

#### **- 7. *Trampantojo literario***

Óleo sobre lienzo. Medidas desconocidas.

Paradero actual desconocido.

Obra de una mayor calidad que las anteriores. No pensamos que sea de mano de Francisco Gallardo que tiende a una visión más cercana y monumental de los objetos representados, aproximándose más a los modelos de Juan de Pereda. En este caso nos encontramos con un “rincón de taller” en este caso ligado al mundo de las letras pues

los objetos representados son más propios de un escritor. Así vemos unos quevedos, plumas, cuartillas, diversas separatas de obras. Entre los papeles un memorial con una inscripción.

Bib.: Torres Martín, 1971, p. 152, lám. 52.

### **1. 2. 3. Catálogo de pinturas de Carlos López**

#### **- 1. *Trampantojo de aves muertas y grabados***

Óleo sobre lienzo, 84 x 72 cm.

Fdo.: “Carlos López fecit”.

Madrid. Real Academia de San Fernando.

El origen sevillano de este desconocido autor está fuera de toda duda al observar la manera de afrontar la pintura de trampantojo. Sin embargo esta obra supone una novedad con respecto al resto de sus contemporáneos. El carácter secular de la obra es muy fuerte, especialmente en los elementos representados: aves muertas. Estas serán un tema recurrente en los trampantojos desde el s. XVII (e incluso desde el s. XVI, si recordamos a Jacopo Barbari). Es un ejemplo más de cómo en Sevilla circulaban obras flamencas de este tipo. La obra aparece dedicada, en la parte posterior del lienzo, al desconocido “Sargento Pipita”.

Bib.: Pérez Sánchez, 1964, *Inventario de la Academia*, nº 126; 1983, p. 149, nº 131; 1986, p. 171, lám. 174.

**(Lámina 165)**

### **1. 2. 4. Catálogo de pinturas de Bernardo Germán Lorente**

#### **- 1. *Trampantojo con libro, grabados y caja***

Óleo sobre lienzo, 69 x 49 cm.

Madrid. Academia de San Fernando (nº inv.: 1447)

Adquirido en 2002, legado Guitarte.

Se trata de una escena de “rincón de taller” en la que el artista demuestra una extraordinaria calidad como pintor de trampantojo. La escena representa una balda en una pared de madera. En ella el artista coloca diversos objetos, algunos relacionados con su labor de pintor como son los grabados con estudios de manos y cabezas o la caja con un papel doblado, posiblemente para guardar pigmentos y aceites. Sobre uno de los grabados aparece posada una mosca que potencia su intento de engañarnos. En el centro, colocado de canto, un libro que parece titularse *Confianza en Dios*. Podría tratarse de la obra del obispo de Soisson, J. J. Languet, *Tratado de la Confianza en la misericordia de Dios*, traducido al castellano por el Padre Andrés de Honrubia y cuya primera edición parece ser que apareció en 1725, aunque existe otra de 1735, por lo que la pintura debía ser posterior a la primera fecha. Delante de él se encuentra una rosa ya marchita. Colgado sobre la pared, un cuadrito flamenco con la tela suelta del marco en el que aparecen unos fumadores, el modelo repite el que aparece en uno de los cuadros del Louvre y en otro cuadro muy parecido. Colgados a los lados un pequeño busto de yeso de un hombre barbado. Al otro lado un tarrito que posiblemente contenga aceites.

Un dato curioso es la inscripción que aparece sobre la pared: *Ave Maria gratia plena*, a modo de salutación. Esta frase unida al conjunto de objetos han hecho que Valdivieso considere que la obra tendría un carácter moralizante (2003, p. 514).

La relación con la obra del Louvre es evidente con ligeros cambios en los objetos pero con una concepción idéntica en la composición.

Bib.: Valdivieso, 2003, p. 514, lám. 494.

**(Lámina 166)**

#### **- 2. *Bodegón de alacena con objetos***

Óleo sobre lienzo, 78 x 58 cm.

Madrid. Real Academia de San Fernando (nº inv. 1397).

Adquirido en 1997 con el legado Guitarte.

Firmado: “D<sup>n</sup> B. Luis Lorente German feciebat.”

Es una clara muestra de la deuda de Lorente con Francisco Gijbrecchts: *Alacena*, (óleo sobre lienzo, 118 x 82, Patrimonio Nacional). Tanto el escenario como los objetos que aparecen están en clara relación con la obra del holandés. Sin duda es una de las obras más atractivas del artista en la que demuestra el conocimiento del mundo flamenco y holandés. Los objetos nos acercan a mundo cotidiano sevillano en el que, como en todas las obras de Lorente, está presente el carácter religioso de esta sociedad, en este caso representado por un rosario de coral. Los platos, posiblemente de peltre, recuerdan mucho a los que aparecen en la pintura de Lorente, *La Santa Cena* del Museo de Sevilla.

Bib.: Piquero López, B., “Tercer Inventario de de la Colección de Pinturas de la Real Academia”, *Academia*, nº 89, 1999, p. 175, nº 1397; Valdivieso, 2003, p. 514, lám. 495. **(Lámina 167)**

### - 3. *Trampantojo, El Gusto*

Óleo sobre lienzo, 70 x 50 cm.

Fdo.: “B. Germán Lorente pingebat”.

Paris. Museo del Louvre.

Adquirido para el Museo en 1955 (venta de la Galería Champentier, Paris, 14 de junio, 1955, nº 81)

Composición típica de Lorente en la que, desde un punto de vista frontal, coloca una balda sobre una pared y en ella diversos objetos típicos de un rincón de taller. En este caso aparecen dos botellas de cristal en las que posiblemente guarde algún tipo de disolvente. Estos recipientes sostienen un papel que ocupa el primer plano de la pintura. En este aparece una enumeración latina a manera de *Regula Vitae*, con un fuerte sentido moral: “*FIDE Deo. Dic saepe preces* (confía en Dios. Di a menudo tus oraciones). *Sis humilis. Parem dilige. Magna fuge* (Se humilde. Ama a tu prójimo. Rehuye las grandezas). *Multa audi. Dic pauca. Tace abdita. Scito* (escucha mucho. Habla poco. Guarda los secretos. Aprende). *Minori parcere. Majori cedere. Ferre pacem* (Preocúpate de tus menores. Cede ante tus mayores. Se tolerante con tus iguales). *Propria fac. Non differ opus. Sis aequus ageno* (haz lo que toca. No aplaces tu trabajo. Sé equilibrado con los que te piden). *Pacta tuere. Pati disca. Memento mori* (respeta los acuerdos. Aprende a sufrir. Recuerda que has de morir). En el pie de la hoja firma del

artista. Al otro lado un paño azul que da una nota de alegría a la policromía de la pintura y varios grabados de paisajes y arquitecturas enrollados.

Sobre la pared aparece un cuadrillo de un pequeño Baco a la manera de Teniers, lo que hace pensar que sea un homenaje al vino, o que junto a su compañera del Louvre formase parte de una serie de los sentidos. Sobre este, un grabado firmado “Campolargo fecit”, homenaje a Pedro Campolargo, pintor y grabador flamenco establecido en Sevilla antes de 1640, donde murió en 1687 (Kinkead, “Pintores flamencos en la Sevilla de Murillo”, *Archivo Hispalense*, 1982, p. 52) y que al menos en 1660 formaba parte de la Academia de Pintura y Dibujo.

Exp.: París, 1963, n° 28; Burdeos- París, 1980, n° 10; Madrid, 1980, n° 30; Madrid, 1983, n° 124.

Bib.: Gaya Nuño, 1958, n° 1666; Catálogo París, 1963, n° 128; Catálogo Madrid, 1980, n° 30; Ángulo, 1975, p. 25; Pérez Sánchez, 1983, p. 145; Pérez Sánchez, 1987, p. 167, lám. 168; Valdivieso, 2003, p. 513, lám. 493.

**(Lámina 168)**

**- 4. *Trampantojo. El Olfato***

Óleo sobre lienzo, 70 x 50 cm.

Fdo.: “B.G<sup>N</sup>.L.”.

París. Museo del Louvre.

Compañero del anterior, tiene la misma procedencia. Excelente ejemplo de un rincón de taller. El cuadro con fumadores ha hecho suponer que se trate de una alegoría de los sentidos, en este caso el del gusto, lo que ha hecho que a veces se titule como El Tabaco.

Su estructura, con una repisa centrada y los objetos en ella hizo que Pérez Sánchez (1983) la considerase virtualmente idéntica a una pareja de lienzos de su estricto contemporáneo Benedetto Sartori (Veca, *Inganno e Realtà*, Bergamo, 1980, lám. XXX y XXXI). A pesar de existir numerosas diferencias de concepto y representación la similitud podría explicarse por un intercambio entre los pintores sevillanos y el resto de Europa o bien por la deuda de ambos de la tradición flamenco-holandesa.

La composición, con ligeros cambios, es idéntica a la del cuadro del mismo autor que se encuentra en la Academia de San Fernando. Los fumadores del cuadrillo cambian

algunas de sus actitudes, el libro no tiene título, incorpora otros grabados e introduce otra cabeza de escayola y un paisajito flamenco circular. Además esta obra carece del sentido religioso y moralizador de la de la Academia.

Exp.: París, 1961, Museo de Artes Decorativas, *Le Tabac dans l'Art, l'Histoire et la Vie*, nº 114; París, 1963, nº 127; Madrid, 1983, nº 125.

Bib.: Gaya Nuño, 1958, nº 1665; Catálogo París, 1963, nº 127; Ángulo, 1975, p. 25; Pérez Sánchez, 1983, p. 146; Pérez Sánchez, 1987, p. 167, lám. 169.

**(Lámina 169)**

### **- 5. *Trampantojo***

Óleo sobre lienzo, 65 x 52 cm.

En el mercado anticuario norteamericano en 1986. Actualmente en paradero desconocido.

Interesante pintura que sin duda debemos relacionar con Bernardo Germán Lorente o con su más fiel seguidor el desconocido Juanfranco Morales. Lo cierto es que la proximidad con los modelos de Lorente es manifiesta. La composición, el punto de vista e incluso la repetición de motivos como el óvalo con paisaje que cuelga en el lado izquierdo, son datos que nos hacen pensar en el sevillano. También la introducción de textos literarios como la Comedia de Pedro Rosete Niño, *Solo en Dios la confianza*, o la Gaceta de Bollullos, que nos sirve para datar la obra en 1727, son una muestra más de la autoría de la pintura.

Bib.: Pérez Sánchez, 1987, p. 171, lám. 179.

**(Lámina 170)**

## **Obras atribuidas**

### **- 6. *Trampantojo con alacena***

Óleo sobre lienzo, 75 x 67 cm.

Mercado anticuario en 1995.

La obra se enmarca en el ámbito de Bernardo Germán Lorente, si bien no podemos asegurar que sea de su mano pues no goza de la calidad de las obras hasta ahora vistas. Lo cierto es que parte del mismo punto y es una buena muestra del auge que este tipo de pintura tuvo en Sevilla durante toda la primera mitad del s. XVIII.

En el cuadro vemos una alacena con puertas entreabiertas en las que hay numerosos objetos: una jarrita de cerámica, peines, grabados holandeses, un cuadro con hombre barbudo y naipes. En el interior se ve, en la balda de arriba, objetos de porcelana, una copa de cristal y una frasca de vino (todo a través de un panel de la puerta que está roto. En la parte de abajo un papel enrollado sobresale, dentro platos y botellas. La composición, así como la técnica recuerdan mucho la obra de Lorente de la Academia de San Fernando (nº 1397.) con la que comparte numerosas semejanzas. Por ello no sería arriesgado admitir que fuese obra suya, además incluso podría tratarse de la pareja pues ambas tienen unas medidas semejantes.

**(Lámina 171)**



## 1. 2. 5. Catálogo de pinturas de José Moreno y Toro

### - 1. *Bodegón de frutas*

Óleo sobre tabla, Ø 22 cm.

Fdo.: “M<sup>o</sup> Guz<sup>n</sup> y T<sup>o</sup> f<sup>t</sup> Sev<sup>a</sup> 1791” al dorso.

Madrid, Real Academia de San Fernando (n<sup>o</sup>. inv.: 924).

Sobre una mesa de madera, plato de plata con cebollas debajo del plato dos flores. Fondo neutro. Marco original.

Hasta ahora se desconocía el origen de esta obra que debe de ser una de las cuatro que aparecen en el Inventario de la colección de Godoy en 1813, p. 211, n<sup>o</sup> 96 “*Cuatro redondos de 12 dedos de diámetro, representa varias frutas y peces, autor, José Moreno y Toro*” y que de nuevo se recogen en el inventario de 1814-15, *Pinturas pertenecientes al secuestro de D. Manuel de Godoy existentes en la Depositaria general de Secuestros* (AHN, Hacienda, L. 3581), n<sup>o</sup> 56: “*Yt. Quatro quadros en tablas, que presentan floreros ovalados, dos con su cristal, autor Josef Moreno, altura doce diámetros; señalados con el n<sup>o</sup> cincuenta y seis*”. La doctora Rose Wagner (1981, n<sup>o</sup> 368-371) identifica a este pintor con José Moreno (1642-1674), artista burgalés, seguidor de Francisco Solís, del que no se conoce ningún bodegón. Por las características estéticas de la obra así como por la fecha que aparece en la firma no puede relacionarse con este artista y si con otro, activo en Sevilla a finales del s. XVIII, del que no conocemos nada. La misma historiadora los relaciona con la serie de 14 naturalezas muertas inventariadas por Quilliet en 1808 *Collection des Tableaux de S.A.S: Le Prince de La Paix Generalissime Grand Amiral*, Frederic Quilliet, 1808. (AHN, Estado, L. 3227): 3e G., f. 38, « Inconnus 14 Natures Mortes » y por Pérez: p. 112, « Veinte cuadros de caza muerta (III) ». Debieron entrar en la Academia en 1816.

La inscripción al dorso sería la firma del artista en la que incluiría otro apellido (Guzmán) si bien nos queda la duda de que se trate de otro artista relacionado con este que aquí citamos.

Bib.: Pérez Sánchez, 1964, Inv. n<sup>o</sup>.: 924.

(Lámina 172)

### - 2. *Bodegón de frutas*

Óleo sobre tabla, Ø 22 cm.

Fdo.: “Josef Moreno y Toro F<sup>to</sup>”

Madrid. Real Academia de San Fernando (nº. inv.: 925).

Compañera de la anterior, por lo que debe tener el mismo origen.

Sobre una mesa de madera un plato de plata con ciruelas copa de cristal con vino, trozo de pan, cuchillo que sobresale, en el mango grabada una R con corona. Buena calidad interesante ver como conoce los modos representativos de la corte, tanto de Meléndez como de López de Enguídanos.

Bib.: Pérez Sánchez, 1964, nº 925.

**(Lámina 173)**

### **1. 2. 6. Catálogo de pinturas de Juan de Pereda**

#### **- 1. *Trampantojo***

Óleo sobre lienzo, 88,5 x 65 cm.

Fdo.: “D. Juan de Pereda”.

Mercado anticuario en 1998.

Trampantojo en el cual sobre un fondo de madera que parece una ventana aparecen diversos objetos colgados. Librillo de cuero con notas. Grabado con un bereber montado en un camello. Detrás un trozo de memorial con inscripción dedicada a un desconocido Ricardo y firmado en Cádiz. Pequeño lienzo que representa un barco holandés. Partituras y rollo de papeles. Grabado con un hombre

**(Lámina 174)**

### **1. 2. 7. Catálogo de pinturas de Andrés Pérez Murillo**

#### **- 1. *Florero***

Óleo sobre lienzo.

Fdo.: “A<sup>dres</sup> Pérez”.

Herederos de Conde de la Riva.

Sobre un plinto de mármol un jarrón con ramo de flores (tulípanes, rosas, azahar, etc...). Algunas flores caídas en el lado derecho. Fondo neutro oscuro. Un colibrí en vuelo recoge el néctar de una flor. La deuda con Camprobín es clara no solo en la concepción de la obra y la simplicidad compositiva sino también en la introducción del elemento anecdótico en este caso representado por el colibrí. En este caso el elemento más moderno es el tipo de jarrón de bronce que recuerda los modelos utilizados por Gabriel de la Corte o Bartolomé Pérez.

**(Lámina 176)**

#### **- 2. *Florero***

Óleo sobre lienzo.

Fdo.: “A<sup>dres</sup>. Perez”.

Herederos de Conde de la Riva.

Compañera de la anterior con la que hace pendant. Sobre un podium de mármol aparece un jarrón con relieves que representan una bacanal y un ramo de flores (rosas, alhelíes, claveles, campanillas). Dos rosas blancas están caídas en el lado izquierdo. En este caso el jarrón destaca como elemento de importancia pues sirve para que el artista demuestre un conocimiento de los jarrones de bronce con relieves, de moda en la pintura de flores de Madrid.

**(Lámina 177)**

#### **- 3. *Guirnalda de flores con San Joaquín, Santa Ana y la Virgen niña***

Óleo sobre lienzo, 87 x 67 cm.

Córdoba. Museo de Bellas Artes (nº inv. PA 60).

Procede de la colección de la marquesa de Cabriñana que lo donó al museo en 1898.

Cartela de piedra enmarcando la escena que procede de los modelos flamencos creados por Daniel Seghers. Partes de esa cartela decorada con flores en las que

demuestra de manera sobrada su renombrada maestría. Debemos considerar cómo estas guardan algún tipo de simbología mariana.

Bib.: Cavestany, 1940, p. 92, nº 46; Valdivieso, 1986, p. 297-299; Pérez Sánchez, 1996, p. 417; Valdivieso, 2003, p. 29, lám. 470.

**(Lámina 178)**

**- 4. *Guirnalda de flores con la Dolorosa***

Óleo sobre lienzo, 80 x 123,5 cm.

Mercado anticuario madrileño.

Atribuida recientemente a Andrés Pérez junto con su pareja. En esta obra recrea de nuevo un tipo de representación en la que se ve la imagen de la virgen enmarcada por una cartela con ramilletes de flores adornándola. A los lados sendas vasijas cerámicas a la manera de las que se realizaban en Estremoz (Portugal).

Bib.: *Tres siglos de Pintura*, cat. exp. Galería Caylus, Madrid, 1995, p. 148-151.

**(Lámina 179)**

**- 5. *Guirnalda de flores con el Salvador***

Óleo sobre lienzo, 80 x 123,5 cm.

Mercado anticuario madrileño.

Compañera de la anterior con la que hacía pareja. En este caso aparece el busto de Cristo. Ambas obras tienen un claro sentido devocional que perdurará en la primera mitad del siglo XVIII.

Bib.: *Tres siglos de Pintura*, cat. exp. Galería Caylus, Madrid, 1995, p. 148-151

**(Lámina 180)**

**- 6. *Niño Jesús pasionario y eucarístico rodeado de guirnalda de flores***

Óleo sobre lienzo

Sevilla. Colección particular.

Espectacular guirnalda de flores que se convierte en una de las más atractivas representaciones de flores de los primeros años del s. XVIII. La deuda con el siglo pasado es notable y demuestra un conocimiento de las obras flamencas en especial de Daniel Seghers.

Bib.: Valdivieso, 2003, p. 294, lám. 471

### **1. 3. VALENCIA**

#### **1. 3. 1. Catálogo de Pinturas de Benito Espinós\***

##### **- 1. *Flores en un paisaje con caza***

Óleo sobre tabla, 56 x 81 cm.

Fdo.: “Espinós f.<sup>1</sup> año 1782”.

Madrid. Colección Privada.

Es la obra fechada más antigua que se conoce del artista, anterior a su nombramiento como director de la Escuela de Flores, dentro de su periodo claro como indicó Cavestany. En primer plano, a la izquierda, aparecen una serie de aves muertas (perdices) que demuestran como el artista conocía la naturaleza muerta, especialmente con temas de caza. El tema que centra el cuadro son las flores, que aparecen sobre el suelo y en un jarrón de cristal que repetirá en sus obras posteriores. Fondo de paisaje. La composición, compleja, demuestra que, antes de su nombramiento como Director de la Escuela de Flores, ya era un artista maduro con una técnica depurada y una deuda muy clara con la escuela francesa de flores en el uso del dibujo.

Bib.: Pérez Sánchez, 1997, p. 38-40, fig. 1.

**(Lámina 181)**

##### **- 2. *Florero***

Óleo sobre tabla, 81 x 57 cm.

Fdo.: “Lo inventó y pintó Benito Espinós en Valencia el año 1783”.

Valencia. Museo de San Pio V. Colección de la Real Academia de San Carlos.

Sobre un basamento de piedra liso, un jarrón de loza azul con motivos neoclásicos en el que hay un ramo de flores (rosas, adormideras, margaritas y jazmines). Estas flores fueron estudiadas por López Terrada (2001, p. 352-353).

---

\* El primer intento de inventario razonado de las obras de Benito Espinós lo realizó S. ALDANA FERNÁNDEZ, “Benito Espinós, Pintor Académico”, *Archivo de Arte Valenciano*, vol. XXXIX, 1968, p. 29-40. Dio a conocer 22 lienzos y 26 dibujos. Sin embargo algunos de ellos se repetían. Este nuevo catálogo razonado del artista pone al día el de Aldana además de aportar un gran número de pinturas nuevas.

Con esta obra consiguió el premio en el concurso de 1783 y pudo servir para convencer a los académicos de su excelencia en la pintura de flores. La obra responde muy bien a la primera etapa del artista en la que según Cavestany el artista sitúa las flores sobre un fondo claro (Cavestany, 1936-40). Tal y como señala Pérez Sánchez la obra responde muy bien a las necesidades de los diseños para textil con las flores dispuestas de una manera abierta para su fácil copia, aunque el artista introduce un elemento oblicuo (trozo de arquitrabe) que crea sombra y profundidad. La deuda con el mundo francés es notable con una representación de las flores con un dibujo seguro y un interés preciosista.

La tabla aparece en el inventario de la Academia en 1799 con el nº 9. En los de 1863 y 1867 se puede relacionar con los números 54 y 117.

Bibliografía: Tramoyeres, 1915, p. 21; Tormo, 1923, p. 149. Id., 1932, p. 46, nº 332; Garín, 1955, p. 168, nº 550; Aldana, 1959, p. 93, nº 1; Id., 1968, p. 31 y ss., fig. 2; Id., 1970b, p. 173 y 254, nº 1; Pérez Sánchez, 1983, p. 180, nº 166; Espinós, 1986, p. 177; Pérez Sánchez, 1987, p. 206, fig. 218; Pérez Sánchez, 1997, p. 81-85, p. 16; López Terrada, 2001, p. 208-212, nº 55.

Exp.: Madrid, 1983, nº 166; Tokio, 1987; Amagasaki, 1987; Fukushima, 1987; Valencia, 1988-1989; Valencia, 1997, nº 16.

**(Lámina 182)**

### **- 3. *Florero en un paisaje con pájaros***

Óleo sobre tabla, 55 x 81 cm.

Fdo.: “Espinós, f.<sup>1</sup> año 1785”.

Madrid. Colección privada.

Sobre el suelo un jarrón de flores, algunas caídas delante. En primer plano un pajarillo posado sobre una rama. Otro alzando el vuelo. Detrás paisaje con un podio de piedra sobre el que hay un jarrón de flores. Sobre el suelo ruinas clásicas.

Obra posterior a su nombramiento como Director de la Escuela de Flores de la Academia de San Carlos Por las medidas y la semejanza en la representación podría tratarse de la compañera de *Flores en un Paisaje con caza* (nº 1), si bien las fechas las separan en tres años.

La obra es un claro ejemplo de su periodo claro, con un tono luminoso del paisaje que está creado con gran delicadeza y con una función puramente decorativa.

Pérez Sánchez señala su proximidad a la pintura francesa con un posible conocimiento de las obras de corte de Luis XV o los de su contemporánea Anne Valayer-Coster (1744-1818). La introducción de pájaros vivos le acerca a los pintores de naturaleza muerta.

Bib: Cavestany, 1922; Pérez Sánchez, 1997, p. 39-40, il. nº 2; López Terrada, 2001, il. 44.

**(Lámina 183)**

**- 4. Jarrón de flores**

Óleo sobre lienzo. 48 x 39 cm.

Fdo.: “Benito Espinos f. 1780(6)”

Madrid. En comercio artístico en 2005.

Sobre una mesa representa un pequeño jarrón de cristal con un ramillete de flores. Obra muy francesa en su concepción con una sensible sencillez pero de fuerte sentido decorativo.

La fecha, de difícil lectura por la mala conservación en la que la obra se encuentra, parece indicar 1780 ó 1786. Ante la duda y por sus características estilísticas, debemos suponer que sea la fecha más tardía al compartir la sencillez compositiva y el fondo oscuro de las obras de fines de los años ochenta. Si fuese 1780 deberíamos reconsiderar la idea de los fondos claros atribuidos a su primera etapa y pensar que el uso de estos estuvo más relacionado con los intereses del artista por conseguir efectos decorativos que a una evolución en su estilo.

Cat.: Sala Retiro, Madrid, 2005, lote 365.

**(Lámina 184)**

**- 5. Jarrón de flores**

Óleo sobre lienzo. 48 x 39 cm.

Madrid. En comercio artístico en 2005.

Obra compañera de la anterior. Sobre una mesa un vaso de cristal con flores. En este caso el ramillete está compuesto de forma piramidal.

Cat.: Sala Retiro, Madrid, 2005, lote 365

**(Lámina 185)**



**- 6. *Jarrón de flores en un paisaje***

En mercado anticuario inglés.

En un paisaje con ruinas clásicas aparece un jarrón de bronce con flores. En el fondo, a la derecha, un *podium* de piedra con un jarrón de cristal con flores. Sin firmar ni fechar, la autoría del valenciano es indiscutible. La composición, a pesar de tener un formato diferente, es muy parecida a *Florero en un paisaje con pájaros* (nº 3). Así mismo el uso de un paisaje claro y la técnica de tonos tostados son característicos del pintor. Esto nos hace suponer que se trata de una obra realizada por los mismos años que la ya citada, es decir, a mediados de los años ochenta.

**(Lámina 186)**

**- 7. *Florero***

Óleo sobre tabla, 61,5 x 44,8 cm.

Madrid. Mercado Anticuario.

Fdo.: “Espinós f. Año 178...”

Sobre un basamento de piedra el artista coloca un jarrón de cristal con flores, del que cae una rama de campanillas que lo rodea. A la derecha un fondo de jardín más que abre un espacio de mayor claridad y en el que se puede ver un podio con jarrón de piedra. Se trata sin duda de una obra de fines de los ochenta en la que se descubre la transición desde las composiciones más abiertas de flores en jardines de fondo muy aclarado hacia una concentración exclusiva en el ramo de flores recortado sobre un fondo neutro. En este caso sería una obra anterior a 1788, fecha en la que regala al Rey Carlos IV una serie de floreros recortados sobre un fondo oscuro (ver obras siguientes). Esta obra aún conserva el interés por los fondos de paisaje más claros. Por lo tanto la podríamos fechar hacia 1786-88.

Exp.: Madrid, 1997, p. 240-245.

**(Lámina 187)**

**- 8. *Un Florero con una vela encendida y un papel***

Óleo sobre tabla, 55 x 65 cm.

Fdo.: “Benito Espinós f.” (al pie del papel).

Madrid. Museo Nacional del Prado (Cat.: 1872-82: 719; Inv. act.: 6299).

Depositado en el Instituto General y Técnico de Canarias por R. O. desde 1906. Actualmente en el Instituto “Cabrera Pito” de La Laguna.

Sobre una mesa un plato ladeado con numerosas flores encima que se derraman sobre el tablero. Lo enmarca una guirnalda. A la izquierda una vela encendida en una palmatoria de metal dorado y un pliego enrollado que crea una diagonal hacia el interior. Efecto lumínico muy interesante con la luz de la vela que recuerda ciertos efectos de pintores del norte de Europa y franceses.

Sin duda esta obra debió ser un regalo (de los varios que le hizo) al rey Carlos IV. Esta pintura podría ser la que se encontraba en Aranjuez como indica el inventario del Palacio Real de 1818: “7ª Pieza. 111. 1 quadro en tabla de  $\frac{3}{4}$  ancho por  $\frac{2}{4}$  alto: Retrato con vela encendida en la mano, un papel rollado y flores. Espinos”. El número todavía puede observarse en el lienzo en la parte inferior izquierda. Sin embargo debido a la suciedad del cuadro no puede verse el retrato. Es posible que fuese borrado este retrato. La obra mantiene el tono marrón dorado de sus primeras obras.

**(Lámina 188)**

**- 9. Un Florero.**

Óleo sobre tabla. 45 x 33 cm.

Fdo.: “Benito Espinos f.º”.

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: 4815).

Estuvo depositado en el Museo de Salamanca por R.O. desde 1927 a 1985.

Nº 331 pintado ángulo inferior derecho.

Sobre una mesa en ángulo hacia la izquierda, vemos un jarrón de cristal transparente con un bello ramo de flores blancas en el centro y rodeada de adormideras, rosas, ranúnculos y alhelíes. A la derecha se ve un fondo de paisaje de bosque. Composición característica de Espinos que se repite en los cuadros que regaló a Carlos IV.

Sin duda este se trata del cuadro que en 1818 aparece en el Inventario de Aranjuez: “Pieza de Camaristas. 331. 2 quadros de 2 pies de alto por dos quartas de ancho: Floreros. Espinos”. El número aún puede verse en el ángulo inferior derecho.

Para Pérez Sánchez (1983, p. 180, nº 167), se trata sin duda de un de los tres floreros regalados en 1788 al Príncipe de Asturias como señaló Aldana (1970, p. 275, doc. 8). Según el mismo autor el nº 331 corresponde sin duda al inventario de la Casita

del Príncipe de El Escorial desde donde pasaría al Museo del Prado y en 1894 al Museo del Arte Moderno que lo depositó en Salamanca. No sabemos si estuvo primero en la Casita del Príncipe, pero como hemos señalado más arriba estuvo en Aranjuez antes de pasar al Prado con su compañero. Es muy posible que nunca estuviese en la Casita del Príncipe pues ya en 1788 Carlos IV estaba más interesado en el palacio de Aranjuez a donde, como sabemos, trasladó los bodegones de Meléndez y creó el Pabellón del Embarcadero con las obras de este y de Mariano Nani.

Del mismo modo, Pérez Sánchez lo sitúa en una fecha más avanzada de su estilo. Técnica muy vibrante y resuelta que hace palpitar las flores (rosas y adormideras) sobre un fondo oscuro, y busca efectos de luz enriquecido por el paisaje crepuscular de la derecha.

Exp.: Madrid, 1983, p. 180, nº 167.

**(Lámina 189)**

#### **- 10 *Florero***

Óleo sobre tabla. 46 x 33 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv. 7091).

Estuvo depositado en la Embajada de España en Berlín por R. O. desde 1910. Se dio por desaparecido durante la segunda Guerra Mundial.

Durante muchos años esta obra se consideró destruida durante la Segunda Guerra Mundial (*Inventario General de pinturas del Museo del Prado*, 1990, t. I, p. 168, nº 582). Afortunadamente ahora podemos sacar de nuevo a luz esta magnífica pintura de Espinos. La obra era compañera de la anterior y se encontraban juntas en el palacio real de Aranjuez en 1818 como demuestra el nº 331 que aparece en su parte inferior derecha (véase la anterior pintura).

En este caso en vez de un paisaje el artista coloca en el fondo un trozo de arquitrabe en un claro recuerdo al mundo clásico algo que comenzará a ser frecuente en sus obras.

**(Lámina 190)**

#### **- 11. *Florero***

Óleo sobre tabla. 60 x 42 cm.

Fdo.: “Benito Espinós f.”

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: 4293).

Cat.: Inv. 1849, nº 1987; Cat.: 1872-82, nº 718; Cat. Museo de Arte Moderno, 1900, nº 101 (?)

Al igual que los nºs 4815 y 714 del Prado, Pérez Sánchez considera esta obra como la tercera que Espinós regaló al Príncipe de Asturias en 1788. Del mismo modo, el número 360 que aparece en el ángulo inferior derecho, indica el número de inventario de Aranjuez donde se encontraba y desde donde pasó al Prado muy pronto, como sus compañeros, y luego al Museo de Arte Moderno. Esto puede ser cierto pero debemos indicar como al igual que los anteriormente citados en 1818 se encontraba en Aranjuez como lo indica el Inventario: “*Despacho y dormitorio del Rey. 360. 1 quadro en tabla de 2 pies y 2 dedos alto por ½ vara ancho, Un florero. Benito Espinós.*” (AGP, General, Leg. 38).

Sobre un plinto de piedra rota en los bordes vemos un jarrón de cristal con flores, fondo oscuro. Como los anteriores también pertenece a un periodo más avanzado, destacando la obra sobre un fondo oscuro que demuestra un estudio de los floreros del s. XVII (Pérez Sánchez). Las flores representadas (estudiadas por López Terrada), muestran cómo casi todas las obras de Espinós muestran especies decorativas (Celinda, rosas, anémonas, damasquina, adormidera, peonías, ranúnculo asiático y espuela de caballero doble) que están tratadas con pincelada vibrante y ligera transmitiéndolas una ligereza y transparencia dignas de un gran especialista en la materia. La jarra de cristal, evoca los vasos de Arellano (Pérez Sánchez) si bien debemos relacionarlo con los modelos creados en la Real Fábrica de Cristales de la Granja de San Ildefonso.

Exp.: Madrid, 1935, nº 148; Madrid, 1983, nº 168; Madrid, 1995, nº 32.

Bib.: Cavestany, 1936-40. p. 169, nº 148; Aldana 1968, p. 36 y ss; Pérez Sánchez, 1983, p. 181, nº 168; Cherry; Jordan, 1995, p. 168-170, fig. 141; López Terrada, 2001, p. 354, nº 56.

**(Lámina 191)**

## **- 12. *Un florero***

Óleo sobre tabla (?). 60 x 42 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (catálogos: 1854-58, nº 215; 1872-82, nº 717).

Depositado en la embajada de España en Viena por R. O. desde 1909. Desaparecido durante la Segunda Guerra Mundial. Si tenemos en cuenta el tema y las

medidas, esta obra podría relacionarse con el florero que aparecía en un inventario del Palacio Real sin fechar (realizado hacia 1800) que se conserva en el Archivo General de Palacio (AGP, leg. 767, exp. 3): “462. Tabla de dos pies y medio de alto y media vara y quatro dedos de ancho: Florero. Espinós”. Este inventario recogía las obras que pertenecían a Carlos IV por lo que debemos pensar que esta pintura sería alguna de las regaladas por el pintor valenciano al monarca. La incluimos en el catálogo ante la posibilidad de que aparezca.

**- 13. *Florero***

Óleo sobre tabla. 54 x 73 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: 7091).

Depositado en la embajada de España en Bruselas por R. O. desde 1928.

Sobre el suelo, flores. Delante en el lado derecho un trozo de arquitrabe esquinado muy característico de sus obras. La relación con las pinturas que se encuentran en el Museo del Prado es evidente por lo que puede relacionarse con las pinturas que entregó a Carlos IV en 1789.

**- 14. *Florero***

Óleo sobre tabla. 54 x 73 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado, sin número de catálogo.

Cat. : 1854-58, nº 241; 1872-82, nº 716.

Obra sin identificar, podría tratarse de la misma que la anterior.

**- 15. *Florero***

Óleo sobre tabla. 72 x 47 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: 6364).

Depositado en el Ayuntamiento de Valladolid por R. O. desde 1912.

Sobre una mesa de piedra esquinada a la izquierda, vemos un vaso de cristal con un ramo de flores, algunas de ellas caídas sobre la mesa. La escena está iluminada desde la izquierda. Si hiciésemos caso de Pérez Sánchez se trataría de una obra posterior, de su etapa final, quizás de las regaladas después de 1816, cuando hace la petición al rey de una pensión. El número 177 que aparece en el ángulo inferior derecho corresponde al

inventario de 1818 de Aranjuez: “*Despacho y dormitorio del rey. 177. 1 quadro de 4/4 alto por 2 de ancho: Florero. Benito Espinós.*”

**(Lámina 192)**

**- 16. *Florero***

Óleo sobre tabla. 50 x 39 cm.

Fdo.: “B. Espinos”

Valencia. Colección Bancaja.

Jarra de cristal con flores sobre mesa de piedra, trozo de entablamento en diagonal a la izquierda. Por sus características se aproxima estilísticamente al segundo periodo del artista en que realiza una serie de floreros sobre fondo neutro. La obra tiene una clara relación con las obras que el artista regaló a Carlos IV y que se encuentran en el Museo del Prado. Debemos fecharla hacia los años 90.

Bib.: Madrid, Caylus, 1995, p. 232-239; Valencia, 1997, p. 179, lám. II.

**(Lámina 193)**

**- 17. *Florero***

Óleo sobre tabla. 50 x 39 cm.

Valencia. Colección Bancaja.

Jarra cristal con flores sobre mesa de piedra, trozo de entablamento en diagonal a la izquierda. Compañera de la anterior.

Bib.: Madrid, Caylus, 1995, p. 232-239; Valencia, 1997, pág. 179, lám. III.

**(Lámina 194)**

**- 18. *Jarrón de flores***

Óleo sobre tabla. 73 x 47 cm.

Fdo.: “BENITO ESPINOS. F. /ANO 1789”.

Mónaco. Mercado artístico en 1989.

Jarrón de flores sobre un plinto de piedra roto. Sin duda tiene una fortísima relación con aquellos del Museo del Prado (nº 9, 11 y 15) que sin duda fueron los regalados al Príncipe en 1788. Tratamiento análogo del cristal y de la mesa. Pertenece ya a su segundo periodo en el que recorta estas composiciones simples sobre fondos oscuros con una iluminación lateral. Muestra de la gran calidad del pintor es como se ve

sobre el jarrón de cristal el reflejo de la ventana por donde entra la luz y los edificios del exterior. Al contemplar esta obra podemos suponer el conocimiento de los pintores de flores madrileños de fines del s. XVII como Arellano o especialmente Bartolomé Pérez o Francisco Pérez Sierra si bien, frente a estos, el artista se decanta por una opción preciosista y delicada propia de su época.

Bib.: Pérez Sánchez 1997, p. 10-11, fig. 4; Benezit, 1999, p. 186.

Cat.: Sotheby's Monaco, diciembre, 1989, nº 312.

**(Lámina 195)**

### **- 19. *Florero***

Óleo sobre tabla, 86 x 57 cm.

Fdo.: "Benito Espinos f.".

Norfolk. The Chrysler Museum (EE.UU.).

Sin duda alguna guarda una estrecha relación con los cuadros que se encuentran en Patrimonio Nacional y con los del Museo del Prado. Sobre un fondo oscuro se recorta un jarrón (de claro gusto académico, con relieve clásico de origen pompeyano) con un ramo de flores sobre una mesa de piedra, siempre con un trozo de entablamento diagonal para crear espacio y contraluz. Flores en disposición abierta con una clara relación con el de la Academia de San Carlos de 1783.

Bib.: Pérez Sánchez, 1987, p. 206 y ss., fig. 220.

**(Lámina 196)**

### **- 20. *Florero en un paisaje***

Óleo sobre tabla. 102,5 x 95,5 cm.

Fdo.: "Benito Espinós f. / AÑO 1789".

Madrid. Patrimonio Nacional. Palacio de la Quinta de El Pardo (nº inv.: 10079417).

Sin lugar a dudas se trata de una de sus obras más ambiciosas por tamaño y composición. Sobre un gran *podium* de piedra un jarrón de bronce con bucraneos y guirnalda un gran ramo de flores, sobre el plinto cuelgan pasionarias y rosas sobre la superficie. En primer plano un pequeño montículo que cierra la composición con una zarza. Detrás paisaje a la derecha donde aparece una pirámide coronada por una piña, elemento característico del neoclasicismo. La parte superior de la pirámide con una guirnalda de flores. En el lado izquierdo vemos un trozo de edificio con una pilastra

acanalada. Uso de la luz muy decorativo pensado para hacer destacar las flores (bolas de nieve y celindas). A pesar de que el resto de pinturas entregadas a Calos IV muestran un cambio estético con un interés por los fondos oscuros en esta obra vemos que el artista usará los fondos claros durante toda su carrera. Es muy posible que se la entregase en los años noventa or la fecha.

Bib: Cavestany, 1936-40, p. 167, p. 136, lám. LXXII; Aldana, 1965, p. 127.

**(Lámina 197)**

**- 21. *Jarrón de flores***

Óleo sobre tabla, 35 x 25 cm.

Fdo.: “Espinosa pxt.”

Barcelona. Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi (nº inv. 109).

Composición típica del valenciano. Sobre un sillar, un jarrón de cristal con un ramo de flores. Fondo de arboleda con un lado más aclarado. Podría tratarse de una obra realizada en torno a 1789, cuando envía una serie de obras para que sirvan de modelos en la escuela de dibujo de la Junta de Comercio. Lo cierto es que la técnica de esta pintura es más abreviada y ligera que la de otras obras de estos años por lo que pienso que podría tratarse de una obra más tardía.

Resulta curiosa la semejanza con uno de los Floreros de Juan Bautista Romero que se conservan en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

**(Lámina 198)**

**- 22. *Jarrón de flores***

Óleo sobre tabla, 31 x 43 cm.

Firmado y fechado

Valencia. Colección particular (Fco. Antón Brotons).

Sobre un plinto de piedra el pintor coloca un jarrón con relieves clásicos en el que se conserva un ramo de flores. Sin poder ver la fecha de realización debemos suponer por su factura que se trata de una obra de su última producción, de principios del s. XIX.

**(Lámina 199)**



**- 23. *Guirnalda de flores con Mercurio y Minerva***

Óleo sobre tabla. 101 x 71 cm.

Fdo.: “Benito Espinos f.”

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: 6386).

Depositado en el Museo Provincial de Jaén por R. O. desde 1915.

Procede de las Colecciones Reales. En el Prado desde 1819, pasó al Museo de Arte Moderno desde su creación desde donde pasó al Museo Provincial de Jaén. De allí se trasladó al ayuntamiento de la ciudad. Cuando se reorganizó el Museo en 1969 se llevó de nuevo allí donde permanece hasta hoy.

Guirnalda de flores en cuyo interior vemos un medallón con un bajo relieve con Mercurio y Minerva. Alrededor, restos de mármoles clásicos de los que uno, en la esquina inferior izquierda, posee unos relieves. Este tipo de representaciones muestra el conocimiento del mundo clásico que el artista adquirió en la Academia de San Carlos así como con su padre, personaje de gran erudición. Debe tratarse de uno de los regalos al rey en 1803.

En el inventario del Palacio Real de Madrid de 1811 aparecen dos guirnalda de flores con los números 343 y 409, atribuidas a Espinos en el Gabinete de Máquinas de Física y óptica que podrían relacionarse con esta pintura. Estas obras también podrían estar relacionadas con las dos guirnalda de flores con amorcillos que se encuentran en la Casita del Príncipe de El Escorial y que estudiaremos más adelante.

Esta representación de guirnalda demuestra el conocimiento de los modelos flamencos del siglo XVII. Las obras de estos maestros circulaban con facilidad por el medio artístico valenciano de esos años (recordemos las cuatro guirnalda de flores regaladas a la Academia de San Carlos por Manuel Monfort en 1806). Sin embargo, frente al carácter religioso que estas tenían, vemos un interés por temas paganos, en este caso mitológico, más acorde con los modelos académicos. Recordemos como en la Escuela de Flores también se enseñaba la decoración de grutescos y modelos renacentistas. La obra está en clara relación con la que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia (nº 24).

Exp.: Madrid, 1983, nº 164.

Bib.: Aldana, 1968, p. 34 y ss.; Pérez Sánchez, 1983, p. 179, nº 164; Luna, 1993, p. 91, nº 379 y 393.

**(Lámina 200)**

**- 24. Guirnalda de flores con un cazador**

Óleo sobre tabla. 102 x 70 cm.

Fdo.: “Benito Espinós, f<sup>t</sup>.”

Valencia. Museo de San Pío V. Colección del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Sobre un pedestal marmóreo vemos un lienzo en óvalo rodeado de una guirnalda de flores. En el se representa un interesante tema de caza: un cazador fumando en pipa con un jabalí a sus pies y varios perros. Pérez Sánchez señaló el contraste entre el mundo clásico y el fuerte gusto costumbrista de la pintura de influencia flamenca, extraño en el mundo académico en el que se mueve Espinós. También lo relaciona con la obra del mismo artista del Museo de Jaén, *Guirnalda con Mercurio y Minerva* (en Depósito del Museo del Prado).

Aldana (1960) supuso que esta obra entró en 1806 como parte de una serie de cuatro composiciones de flores donadas en 1906 por Manuel Monfort como obras de Daniel Seghers. No parece ser así pues Pérez Sánchez (1997) indicó la existencia de esta obra en la Academia desde 1797, en cuyo inventario aparece con el nº 10, indicando que la había regalado el pintor. Podemos especular con la posibilidad de que la donase los años 90 (entre 1788-1802) por la similitud con la del Museo del Prado. En 1842 ya se encontraba en el Museo de la Academia con el nº 61 (en el ángulo inferior derecho).

Bib.: Tormo, 1932, p. 46; Aldana, 1959, p. 93, nº 2; Ídem., 1960, p. 72 y ss.; Ídem, 1968, p. 34, fig. 5, p. 38; Ídem, 1970., p. 177 y 254, nº 2; Pérez Sánchez, 1983, p. 179, n 165; Ídem, 1987, p. 206, fig. 217; Pérez Sánchez, 1997, p. 86-89, nº 17.

**(Lámina 201)**

**- 25 Florero**

Óleo sobre tabla. 32 x 21,8 cm.

Fdo.: “Espinós f<sup>t</sup>.”

Palacio de la Quinta. Patrimonio Nacional (nº inv.: 10079415).

Se trata de una de las seis obras regaladas por el artista al rey en 1803. Sobre una mesa de piedra esquinada a la izquierda, con un trozo de piedra que tapa el frontal, un vaso ovalado de cristal con un ramo de flores, algunas de ellas caídas a la derecha sobre la mesa. En alguna de las flores un zapatero y una mariquita dentro del gusto realista del norte de Europa. Algunas gotas de agua sobre la mesa que demuestran el conocimiento

de obras napolitanas. Luz desde la izquierda que crea un fondo en claroscuro. Bella representación de flores con una delicadeza propia de fines de siglo, aunque las flores están conseguidas con gran rapidez de ejecución.

En 1818 estaba en el Palacio de Aranjuez sin una localización fija: “463. 2 *quadros en tabla de 1/4 ancho por 1/3 alto: dos fruteros o jarritas de cristal con flores. Espinos.*” Coincide con el número que aparece en la parte inferior del cuadro en blanco. Allí permanecían en 1834 en la pieza de gentiles hombres: “*Dos floreros en tabla por Espinós a cuatrocientos reales de 1/2 pies de alto por 1 de ancho, valor inclusos los marcos*” (fol. 94 vº).

**(Lámina 202)**

**- 26. Florero**

Óleo sobre tabla. 32 x 21,8 cm.

Fdo.: “Espinós f.<sup>t</sup>.”

Patrimonio Nacional Palacio de la Quinta de El Pardo (nº inv. 10079414).

Compañero del anterior. Sobre una mesa de piedra jarrita de cristal con ramo de flores, detrás trozo de arquitrabe y fondo de paisaje (se ven unos árboles). Detalles de gotas de agua en la hoja de la rosa.

Estas obras demuestran la calidad del pintor en sus últimos años en los que es capaz de realizar bellísimas composiciones florales con una extraordinaria facilidad de toque. Además estas obras demuestran como retornará al uso de fondos más claros como en sus primeros años si bien con una tonalidad más fría lejana de la luz cobriza que tienen algunas obras de principios de los años ochenta.

**(Lámina 203)**

**- 27. Bodegón de flores con relieve y libro**

Óleo sobre tabla. 62,2 x 89,5 cm.

Fdo.: “Espinós f.<sup>t</sup> Año./1812.”

Inscripción en el reverso: *S<sup>r</sup> Benito Espinós lo pintó/Agosto.26.27.350.*

Londres. Mercado artístico en 2004.

En una mesa dentro de una habitación de la cual se ve la pared y un trozo de ventana a la izquierda por la que entra la luz, se ve un jarrón de loza blanca con filos de oro que contiene un ramo de flores. Sobre la mesa una serie de flores, un relieve con dos *putti* que sostienen un escudo. A la derecha un libro que no es sino el Tomo II de la obra

de Acisclo Antonio Palomino *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Es muy posible que se trate de un homenaje al pintor y teórico de principios de siglo. Recordemos como su obra había sido reeditada gracias a la iniciativa de Ceán en la Academia de San Fernando en 1795 y 1797 por el impresor Gabriel Sancha. En el tomo segundo aparecen unidos *El Parnaso Español Pintoresco Laureado y Práctica de la Pintura* en el que aparece citado el propio Espinós y su padre (p. 33-34).

Se trata sin duda de una de las más complejas obras de Espinós. Además de la perfección en la composición es maravilloso el efecto lumínico de la luz que entra desde la ventana en la que crea una zona luminosa en flores y mesa y otra zona en sombra.

Bib.: *Spanish old master paintings*, Sotheby's, Londres, 9 Diciembre de 2004, p. 124-127, nº 362.

**(Lámina 204)**

**- 28. Bodegón con flores y jarrón roto.**

Óleo sobre lienzo. 62,2 x 89,5 cm.

Fdo.: "Espinós f."

Inscripciones: "S<sup>r</sup> Benito Espinós lo pintó/Agosto. 26. 27.350"

Londres. Mercado artístico en 2004.

Compañero del anterior. Sobre una mesa se ve una gran cantidad de flores que se han esparcido al caer de un jarrón de loza que se ha roto. Se ve también otras flores en un cestillo que está encima de un relieve clásico. Delante un papel que parece un estudio de flores. Detrás un jarrón de cristal a través del cual, en un alarde de maestría, se ve una flor. Al fondo se ve una escena de paisaje con montaña y un gran macetero con planta. Imaginamos que lo realizó en el mismo año que el anterior. Estas obras demuestran el grado de perfección y el dominio compositivo que Espinós logró en sus últimos años.

Proviene de las colecciones de Isabel II. Parece ser que ambas fueron evaluadas en 1895 por D. Carlos Giner y D. Eduard Soler por 300 reales (nº 15 y 16).

Bib.: *Spanish old master paintings*, Sotheby's, Londres, 9 Diciembre de 2004, p. 124-127, nº 362.

**(Lámina 205)**

**- 29. Guirnalda con retrato de dama**

Óleo sobre tabla. 32 x 25,5 cm.

Fdo.: “B. Espinos f.<sup>t</sup> 1813”.

En comercio madrileño en 2003.

Sin duda se trata de una de las obras que pertenecían a los Duques de Montpensier y que se subastaron en 1866: “302. *Busto de una Señora, con una orla de flores, tabla, 1 pie 1 pulgada x 10 pulg.*” (aprox. 30 x 20). Se trata de una de las últimas obras del autor en la que muestra, al igual que en las obras de la Casita del Príncipe de El Escorial, un interés por las guirnaldas con escenas de relieves pétreos en el interior. En este caso no deja de resultar curioso que la efigie repite un modelolo ya utilizado en otras composiciones como *Flores en un paisaje con relieves clásicos* (nº 35).

Las flores son un perfecto ejemplo de su estilo final con una factura suelta y puramente decorativa que anunciará el nuevo mundo romántico del s. XIX.

Bib.: *Catálogo de los cuadros y Esculturas pertenecientes a la galería de SS. AA. RR los Serenísimos Señores Infantes de España, Duques de Montpensier*, Sevilla, 1866, p. 78; Alcalá Subastas, 19 y 20 de febrero, 2003, nº 38.

**(Lámina 206)**

### **- 30. Florero**

Óleo sobre lienzo. 53,5 x 38,5 cm.

Fdo.: “Benito Espinos f. 1813”.

Patrimonio Nacional. San Lorenzo de El Escorial. Casita del Príncipe. (nº inv.: 10032954).

Sobre una mesa de madera un jarrón de cristal con un ramo de flores. Se trata sin duda de una de sus últimas obras antes de caer enfermo lo que provocó que se quedase parálítico de su mano derecha. Representa uno de los ramos más complejos que conocemos del artista. En él vemos que recupera casi todos los tipos de flores usados en sus otras obras: rosas, ranúnculo asiático, pasionaria, celindas, claveles, espuela de caballero, bola de nieve, dragones, etc... ). Como en los floreros que se conservan en la Quinta del Pardo, la luz incide desde la izquierda creando un muy bien estudiado ritmo lumínico sombra-luz, luz-sombra con el reflejo de la ventana sobre la jarra de cristal.

En el ángulo inferior derecho aparece el nº 779, que debe ser el algún inventario. Tal vez fuese un regalo del artista cuando solicita una pensión en 1816 al rey Fernando VII. No puede tratarse del regalo que hace en la visita del rey a Valencia pues fueron dos obras una en tabla y otra en cristal. En el Inventario de 1834 aparece en la pieza del

Retrete: “*Un jarrón de flores original de Espinós, alto 2 pies y ¼, ancho 1 y ¾, con su marco vale 2120*” (fol. 165 vº). Esto confirmaría que es uno de los regalados al rey.

Bib.: López Terrada, 2001, p. 356, nº 57; Alba Pagán, 2001, p. 765 y 776.

**(Lámina 207)**

**- 31 Guirnalda de flores con figuras**

Óleo sobre tabla. 70 x 50 cm.

Fdo.: “Benito Espinós f.º”

Patrimonio Nacional. San Lorenzo de El Escorial. Casita de El Príncipe. (nº inv. 10032651).

Fingiendo la piedra, aparece un óvalo con un relieve de putti que juegan a inflar una vejiga en un jardín. Esta rodeado de una guirnalda de flores, todo en un cuadro de piedra, debajo a modo de alfeizar un relieve clásico parecido a una alegoría de un río. Efectos de trampantojo con la piedra rota. Luz desde la izquierda. Punto de vista centrado. Gran calidad de las flores. Nº 644 en blanco en el ángulo inferior izquierdo. Hará referencia a los inventarios reales, parece ser que se encontraba en Palacio Real de Madrid en 1814: “*Vara de alto, tres cuartas de ancho y guirnaldas de flores y en el centro medallas en que se ven varios niños. Benito Espinós.*” Esto nos hace pensar que se trate de obras regaladas en 1803 o antes, en 1784. Junto con la siguiente, de la que es compañera, debía encontrarse en el Palacio Real de Madrid en el Gabinete de Máquinas de Física y Óptica como indica el inventario de 1811 (nº 409 y 343), a pesar de que se describen muy sucintamente. En el inventario de 1834 ya aparece ubicado en esta sala: Pieza de Entrada (fol. 163 vº): “*Dos floreros de Espinós, alto 3 pies, ancho 2 ½ a dos mil seiscientos sesenta reales cada uno con su marco 5320*”.

Las obras debieron pasar a la Casita del Príncipe de El Escorial ya en tiempos de Fernando VII cuando redecora el zaguán de entrada con las obras de Miguel Parra.

Bib.: Luna, 1993, p. 91, nº 379 y 393; Alba Pagán, 2001, p. 775-776.

**(Lámina 208)**

**- 32. Guirnalda de flores con figuras**

Óleo sobre tabla. 70 x 50 cm.

Fdo.: “Benito Espinós f.º”

Patrimonio Nacional. San Lorenzo de El Escorial. Casita del Príncipe (nº inv. 10032653).

Compañero del anterior con el que sin duda hacía pandán. En el mismo escenario relieve fingido que representa a cuatro *putti* en un jardín. Debajo en el poyete relieve de tema mitológico difícil de interpretar. En el ángulo inferior aparece el nº 642 del inventario del palacio. Acompañaba en 1814 al anterior en el Palacio Real de Madrid. Por la disposición de las figuras parece estar pensado para ser colocado a la izquierda, mientras que el anterior estaría a la derecha.

Bib.: Alba Pagán, 2001, p. 775-776.

**(Lámina 209)**

### **- 33. *Guirnalda con paisaje***

Óleo sobre lienzo. 104 x 83 cm.

Montpellier. Museo Fabre.

Procede de la colección Bruyas.

Guirnalda de flores en cuyo interior aparece un paisaje con varios pastores conduciendo un rebaño, otras figuras aparecen de una puerta grande y fuertemente iluminada (Aldana apunta que podría tratarse de la Puerta de Serranos). Aldana indica como esta obra de gran calidad pertenece al periodo de entre 1806-1814, etapa de plenitud del artista, de la que esta obra puede considerarse entre las mejores del pintor. Estaría en relación con las obras anteriores en especial con las de los museos del Prado y de Bellas Artes de Valencia. Apunta también el historiador a la fuerte influencia del pintor Jan Philipp Van Thielen (1618-1667), especialmente en la rotundidad del modelado. Recordemos que las obras de este pintor del norte de Europa tuvieron gran éxito en España a fines del siglo XVIII por lo que no es extraño que influyese en la obra de Espinós (en el capítulo dedicado a la naturaleza muerta en la segunda mitad del siglo ya señalamos la existencia de obras de este artista entre las colecciones de Carlos IV).

Bib: Aldana, 1965, p.127-129, lám. II.

Exp.: Madrid, Caylus, 2004, nº 26.

**(Lámina 210)**

**- 34. Jarrón de flores**

Óleo sobre tabla. 45 x 33 cm.

Fdo.: “espinos”.

Madrid. Colección de los marqueses de Moret.

Sobre una mesa de piedra vemos un jarrón neoclásico con un ramo de flores, detrás un paisaje a la derecha con trozo de podium y florero encima. La obra está en relación con las obras del Patrimonio Nacional que se conservan en la Quinta del Pardo.

Exp.: Madrid, 1936, nº 157, lám. LXIX-nº I.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 102 y 169; Oña Iribarren, 1944, p. 98, nº 89.

**- 35. Flores en un paisaje con relieves clásicos**

Óleo sobre tabla. 57,5 x 74 cm.

Fdo.: “Benito Espinos f.<sup>t</sup> Val.<sup>cia</sup>”.

Mercado artístico Italo-español.

Interesante obra que podemos fechar hacia principios de siglo, cuando el artista realiza obras de flores en espacios que recrean un mundo académico al colocar trozos de ruinas clásicas con relieves. En ellos aparecen diferentes representaciones, un león cazando un jabalí (en cuyo canto firma el artista), *putti* que sostienen una guirnalda con un retrato de una dama (modelo que repetirá en *Guirnalda con retrato de dama*) y un friso de figuras togadas con escenas de ofrendas. Todo rodeado de flores con una tonalidad castaño-dorada que surgen de una zona umbrosa. De nuevo el artista demuestra su conocimiento de grabados de ruinas clásicas, todo decorado con unas maravillosas flores dentro de un gusto puramente decorativo.

Bib.: Pérez Sánchez, 1997, p. 40, fig. 3.

**(Lámina 211)**

**- 36. Florero**

Óleo sobre tabla. 64,5 x 43,5 cm.

Fdo.: “Benito Espinós. Valencia”.

En comercio en 2004.

Sobre un plinto de piedra vemos un jarrón de cristal con asa en el que hay un ramo de flores (claveles, adormideras, rosas, bolas de nieve). Fondo completamente oscuro sobre el que se recorta el ramo de flores. Luz desde la izquierda. Excelente



calidad debe tratarse de una obra de su etapa madura de principio de siglo por su excelente factura en la que consigue una extraordinaria transparencia de los pétalos y un perfecto contraste cromático. Presente siempre en su obra está el recuerdo del mundo napolitano con las gotas de agua sobre la piedra.

**(Lámina 212)**

**- 37. *Jarron de flores***

Óleo sobre lienzo, 98 x 74,5 cm.

Madrid. Comercio artístico en 2004.

A pesar de no estar firmada la obra se debe, sin duda, al pincel de Espinós. Tanto la composición de la obra como la factura de las flores, iluminadas con una luz efectista destinada a recrearse en su belleza, son propias del valenciano.

**(Lámina 213)**

**- 38. *Flores en un paisaje con jarra de cristal***

Óleo sobre lienzo, 51 x 64 cm.

Fdo.: “Espinós f<sup>1</sup>.”

Madrid. Colección particular.

La obra repite la composición, tantas veces usada por el artista, de colocar unas flores en un paisaje de ruinas clásicas. En este caso, además de en la belleza intrínseca de las flores, el pintor se recrea en el efecto transparente de la jarra de cristal que coloca en primer plano como objeto principal de la obra. En este caso no contiene las flores sino que espera recibir en breve el ramo que tiene a sus pies.

Bib.: Torres Martín, 1970, p. 185, lám. 84

**(Lámina 214)**

**- 39. *Rama da Azahar***

Óleo sobre lienzo. 43 x 30 cm.

Fdo.: “Benito Espinós, f.<sup>1</sup>”.

Barcelona. Real Academia de Sant Jordi (Inv. Gen.: 115).

Sin lugar a dudas se trata de un estudio del natural realizado por el Director de la Escuela de Flores de Valencia para que sirviese de modelo a los alumnos de la Escuela de Flores de Barcelona. La obra debió enviarse a la Brcelona en 1789 (Cherry y Jordan

la fechan en 1783) junto con otras dos obras y dibujos (Fontboná, 1999, p. 38) por lo que la fecharemos hacia estos años. Estos dibujos tomados del natural servían para que los alumnos pudiesen tener modelos en los meses de invierno.

Exp.: Madrid, 1983, p. 182; Barcelona, 1986; Tokio, 1992, nº 58; Londres, 1995, nº 62

Bib.: Pérez Sánchez, 1987, p. 211, nº 223; Cherry; Jordan, 1995, p. 167; López Terrada, 2001, p. 210, nº 36.

**(Lámina 215)**

**- 40. *Ramo de flores***

Óleo sobre tabla, 43 x 33 cm.

Barcelona. Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi (Inv. Gen.: 113).

Procede del Museo de la antigua Junta de Comercio.

Obra sin firmar pero según el Catálogo de la Academia de San Jordi pertenece al mismo Espinos. Lo cierto es que la obra pertenece a la Academia desde antiguo. Sin lugar a dudas se trata de una de las obras que la Junta encarga al artista en 1788 y que entrega en 1789, fecha en la que se debe fechar la obra. Esta un poco perdida. Es curioso como en una etiqueta en el dorso indica que está realizada por Espinosa, refiriéndose a Jerónimo Jacinto Espinosa o al pintor de género madrileño Juan de Espinosa, equivocación muy frecuente en los siglos. XIX y XX.

**- 41. *Rama de cerezo***

Óleo sobre lienzo. 43,5 x 34 cm.

Madrid. Colección privada.

Como las anteriores debe tratarse de un estudio del pintor para ser utilizado en composiciones posteriores o por sus alumnos.

Bib.: Madrid, Galería Caylus, 1993-1994, p. 184-7; Madrid, 1998, p. 238, fig. 1; López Terrada, 2001, p. 210.

**(Lámina 216)**

**- 42. *Rama de membrillero***

Óleo sobre lienzo. 43,5 x 34 cm.

Madrid. Colección privada.

Bib.: Madrid, Galería Caylus, 1993-1994, p. 184-7; Madrid, 1998, p. 238, fig. 2; López Terrada, 2001, p. 210.

**(Lámina 217)**

**- 43. *Ramillote de flores***

Óleo sobre lienzo pegado a hojalata. 48,3 x 35,3 cm.

Madrid. Mercado anticuario en 1998.

Sin lugar a dudas se trata, como las dos obras anteriores, de un estudio del natural realizado por el artista para que fuese utilizado por sus alumnos en los meses de invierno. En este caso con una composición más compleja en la que mezcla diversas clases de flores. En la obra se puede observar una inmediatez y vibración lumínica, así como una frescura debidas a que el artista la pintaba directamente del natural. Peter Cherry (Madrid, 1997) ha apuntado la posibilidad de que la obra fuese un modelo para algún tejedor de seda al modo de los cartones para tapices. Consideramos que no debía ser este el fin del modelo pues por los diseños para tela que conocemos tienen una técnica muy diferente. Los diseños suelen estar dibujados sobre una cuadrícula para favorecer su paso al tejido. En este caso nos encontramos con un modelo destinado a los discípulos, idea que se ve reforzada por la espontaneidad y libertad de la factura que sería difícil de copiar por los artesanos.

Bib: Madrid, Galería Caylus, 1997, p. 234-239; López Terrada, 2001, p. 210.

**(Lámina 218)**

**Obras documentadas y no localizadas.**

**- 44. *Florero***

Óleo sobre tabla. 38,5 x 28 cm.

Madrid. Colección de los marqueses de Moret

Rosa, lirio, anémonas y otras florecillas colocadas sobre unas piedras.

Exp.: Madrid, 1936, nº 150.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 102 y 169.

**- 45. *Florero***

Óleo sobre tabla. 102 x 72 cm.

Fdo. "Benito Espinos. 1785".

Estaba en 1873 en el Palacio Real de Madrid. Por sus dimensiones podría tratarse de la Guirnalda de flores con Mercurio y Minerva del Museo del Prado (inv. act.: 6386) hoy en el Museo de Jaén, pero esta está sin fechar. Podemos pensar que se trate de otra obra hoy perdida.

Bib.: Luna, 1974, p. 367.

**- 46. *Naturaleza muerta***

Óleo sobre lienzo. 47 x 62 cm.

Londres. Mercado artístico en 1988.

**- 47. *Florero***

Óleo sobre tabla. 57,5 x 74 cm.

Londres. Mercado artístico en 1995.

Florero con un bajo relieve de piedra sobre una mesa.

**- 48. *Un florero***

En el Inventario del Palacio Real de Aranjuez en 1818: "nº 72...1 quadro de 2/4 alto por 1/3 ancho. en tabla: Un florero.....Espinos" (AGP, leg. 38).

**- 49. *Pareja de floreros***

En el Inventario del Palacio Real de Aranjuez de 1818: "7º pieza: 365. 2 quadro de 3/4 largas de ancho por dos y media de alto: dos floreros sobre pedestal...Espinos" (AGP, leg. 38).

**- 50. *Florero***

En el Inventario de 1818 del Palacio de Aranjuez: "7ª pieza: 1 quadro en tabla de 2/4 de ancho por 3/4 alto: pedestal donde hay una jarra de cristal con flores...Benito Espinos" (AGP, leg. 38).

**- 51. *Un florero***

Óleo sobre tabla. 108 x 73 cm.

En 1880 en la Colección de D. Luis Portilla. Valorado en 250 pesetas. En la misma colección con el nº 247 se encuentra catalogado como de estilo de Espinós otro florero con las mismas medidas.

Bib.: *Catálogo de los Cuadros de la Galería que perteneció al Excmo. Señor D. Luis Portilla* (realizado por Salvador Martínez Cubells), Madrid, 1880, nº 248.

**- 52. *Un florero***

Óleo sobre tabla. 108 x 73 cm.

En 1880 en la Colección de D. Luis Portilla.

Bib.: *Catálogo de los Cuadros de la Galería que perteneció al Excmo. Señor D. Luis Portilla* (realizado por Salvador Martínez Cubells), Madrid, 1880, nº 249.

**- 53. *Un florero***

Óleo sobre tabla. 108 x 73 cm.

En 1880 en la Colección de D. Luis Portilla.

Bib.: *Catálogo de los Cuadros de la Galería que perteneció al Excmo. Señor D. Luis Portilla* (realizado por Salvador Martínez Cubells), Madrid, 1880, nº 250.

**- 54. *Un florero***

Óleo sobre tabla. 108 x 73 cm.

En 1880 en la Colección de D. Luis Portilla.

Bib.: *Catálogo de los Cuadros de la Galería que perteneció al Excmo. Señor D. Luis Portilla* (realizado por Salvador Martínez Cubells), Madrid, 1880, nº 251.

**- 55. *Un florero***

Óleo sobre tabla. 108 x 73 cm.

En 1880 en la Colección de D. Luis Portilla.

Bib.: *Catálogo de los Cuadros de la Galería que perteneció al Excmo. Señor D. Luis Portilla* (realizado por Salvador Martínez Cubells), Madrid, 1880, nº 252.

**- 56. *Florero***

Óleo sobre tabla. 63 x 52 cm. (aprox.)

Paradero desconocido

Obra que aparece en el Inventario de la Academia de San Carlos de Valencia, 1797-1834: “nº 10. Otro florero de tres palmos y dos y medio, pintado en tabla al óleo, con marco dorado, obra de don Benito Espinós, que regaló a la Academia”.

Bib.: Aldana, 1970, p. 301.

**- 57. Florero**

Óleo sobre tabla. 31 x 63 cm. (aprox.)

Esta obra fue un regalo de Benito Espinós a la Academia de San Carlos que presentó tras su jubilación. Se encontraba colgada en la Sala de Juntas al menos hasta 1834, fecha en que aparece inventariada (AASCV, Ms. 2351, nº 101). Realizada tras su enfermedad parece ser que no se trataba de una obra de gran calidad pero en ella el artista demostraba “sus distinguidos conocimientos en esta clase de pintura”. Actualmente se encuentra en paradero desconocido.

Bib.: Aldana, 1970, p. 311.

**- 58. Dos Floreros**

En 1886 se encontraban en la Colección del valenciano Jorge Díaz Martínez.

Bib.: Gil, R. *Arte y Coleccionismo privado en Valencia del s. XVIII a nuestros días*, Valencia, 1994, p. 222. (la col. Aparece en el diario *Las Provincias*, Valencia, 23 de abril de 1868, nº 767, p. 2).

**- 59. Dos floreros**

En 1841 se encontraban en la colección de Don Ramón Galmes.

Bib.: Gil, R. *Arte y Coleccionismo privado en Valencia del s. XVIII a nuestros días*, Valencia, 1994, p. 223. (la col. aparece en el *Diario Mercantil de Valencia*, Valencia, 29 de octubre de 1841, nº 302, p. 2).

**- 60. Un florero**

Se conservaba en la colección del marqués de Lozoya. El propietario la había adquirido en el mercado anticuario valenciano. Según parece se trataba de un florero sobre fondo oscuro y que estaba sin terminar.

Bib.: Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya, *Historia del Arte Hispánico*, t. 4, p. 518-519; Ídem, “Cuadros valencianos en Segovia”, *Boletín Sociedad Castellonense de Cultura*, enero-marzo, 1959, p. 1-3; Aldana, 1968, p. 34 y 36, nº 15.

**- 61. *Cinco cuadros con vasos de flores***

Se encontraba en la colección de Manuel Godoy en 1808. Sin embargo habían desaparecido ya antes de 1813. Como apunta Rose Wagner pudieron ser adquiridos por el Príncipe de la Paz de la colección de la viuda de Chopinot (1805) en la que sabemos que existían al menos 4 obras del pintor: “Quatro tablas. Media vara de alto por pie de ancho. Floreros, Espinos”. Otra posibilidad sería que hubiesen sido un regalo del propio Espinós a Godoy, que como sabemos tuvo una excelente relación con los pintores valencianos.

Bib.: Rose Wagner, *Manuel Godoy, patron de las artes y coleccionista*, 1981, Madrid, nº 149-153.

**- 62. *Un florero***

Pertenecía a la colección del marqués de Salamanca y estaba entre los cuadros ofrecidos a Isabel II para su compra: “*Espinós. Un florero....5000. Alto 3 pies y 9 pulgadas, ancho 2 pies y 7 pulgadas*” (AGP, Leg. 39). No sabemos si llegó a ser adquirido por la reina si bien no parece ser así.

**Obras atribuidas**

**- 63. *Bodegón de flores***

Zaragoza. Museo Camón Aznar.

Obra atribuida por Moráles y Marín al maestro valenciano. Sin embargo albergamos ciertas dudas sobre la autoría pues si bien parece ser una obra de la escuela valenciana de flores no goza de la calidad de las realizadas por Espinós. Ante la imposibilidad de un estudio más profundo de la obra la mantendremos la autoría en duda.

Bib.: Moráles y Marín, 1984, p. 201, lám. 176.

**- 64. Rama de Almendro**

De pequeño formato podría tratarse de una obra de Espinos de las que realizaba para el estudio de sus alumnos durante el invierno. Sin embargo la factura, un tanto áspera nos hace pensar en la posibilidad de que pertenezca ala mano de alguno de sus alumnos que en este caso seguiría los modelos del maestro.

## **Catálogo de Dibujos**

**- 1. Modelo textil**

503 x 498 mm.

Lápiz negro y clarión. Papel verjurado gris verdoso.

1783.

Valencia. Museo de Bellas Artes (cat. nº. 1742 A. E.).

Procede de la Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Sin lugar a dudas este trozo de papel con un diseño de guirnaldas de flores con trofeos debió formar parte del diseño encargado por Floridablanca en 1783 del cobertor que Carlos III quería regalar a la Reina de Portugal. El escudo de los Braganza que se ve con claridad colgado de cintas de flores, así lo demuestra. Fueron presentados junto con los dibujos preparatorios para una casulla adornada para la Madre de deu y un florero en el Concurso general de 1783. Según Adela Espinós le habrían facilitado su nombramiento como Director de la Sala de flores y ornamentos en 1784.

Bib.: Valencia, 1997, p. 199, nº 20.

**- 2. Modelo textil**

166 x 540 mm.

Lápiz negro y clarión. Papel verjurado gris verdoso.

1783.



Valencia. Museo de Bellas Artes (cat. nº. 1305 A. E.).

Procede de la Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Friso con decoración floral. Compañero del anterior. Como modelo de diseño muestra una gran brevedad en el trazo.

Bib.: Valencia, 1997, p. 200-201, nº 21.

### **- 3. Modelo decorativo**

575 x 400 mm.

Lápiz negro y clarión. Papel verjurado gris verdoso.

Fdo.: “Benito Espinós, ft. 1787”, Sello de la RASC

Valencia. Museo de Bellas Artes (nº cat 1692 A.E.).

Procede de la Academia de Bellas Artes de San Carlos.

León en roleo vegetal. Repite un modelo tomado de la Pilastra VI de las Loggie vaticanae de Rafael, copiado de un grabado. Posiblemente sea una obra para los alumnos de la clase de flores. Demuestra su calidad como pintor de figuras. Este tipo de representaciones aparecerá en muchos de sus cuadros de flores. En este caso el modelo del león aparece en *Flores con relieves clásicos*.

Bib.: Valencia, 1997, p. 202, nº 22.

### **- 4. Decoración pompeyana**

573 x 393 mm.

Pintura al temple de diferentes colores con toques de pintura al óleo. Papel verjurado rosa.

Fdo.: “Benito Espinós”, sello de la RASC.

Valencia. Museo de Bellas Artes (nº inv. 1414 A. E.).

Procede de la Real Academia de San Carlos

Obra interesante dentro de la producción de Benito Espinós, muy acabado, dentro de lo que podríamos denominar como un *modellino* y que tiene un carácter de obra final. Decoración típicamente neoclásica con elementos pompeyanos. Pudo ser un diseño para una tapicería. José del castillo realizó una parecida para Santa Bárbara, para el dormitorio del dormitorio del Palacio Real de 1771.

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 115; Valencia, 1997, p. 204, nº 24.

**- 5. Ramillete de flores**

324 x 226 mm.

Lápiz negro y blanco. Papel grisáceo verjurado.

Fdo.: “Espinós f<sup>t</sup> 1803 en Madrid”.

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: F.D. 1435).

Procede de la colección Fernández Durán.

Peonías dobles, nardos y un clavel doble. A pesar de que Pérez Sánchez considera que fue un regalo del artista al rey en su viaje a Madrid en 1802. Recordemos que es muy posible que el pintor no fuese a la capital en esas fechas por lo que se lo entregaría en Valencia en el viaje de los reyes a la capital del Turia. Sin embargo la firma en 1803 hace difícil ambas posibilidades.

Bib.: Pérez Sánchez, 1977, p. 33, lám. 20 a.

**- 6. Ramillete de flores**

325 x 226 mm

Lápiz negro y clarión. Papel gris verdoso verjurado.

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: F.D. 1436).

Procede de la colección Fernández Durán

Rosas, margaritas, narcisos. Compañero del anterior.

Bib.: Pérez Sánchez, 1977, p. 33, lam. 20 b.

**- 7. Modelos de decoración parietal**

410 x 304 mm.

Tinta chinesca. Papel verjurado blanco, cuadriculado a lápiz.

Fdo.: “Benito Espinós ft.” Y “25”. Sello de la RASC

Valencia. Museo de Bellas Artes (nº 1466 A. E.).

Procede de la Academia de San Carlos.

Decoración parietal con motivos chinescos.

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 116; Valencia, 1997, p. 205, nº 25.

**- 8. Ramo de hortensias**

580 x 410 mm.

Sanguina y aguada roja.

Fdo.: "Espinós f.". Sello de la RASC

Valencia. Museo de Bellas Artes (nº inv. 1718 A. E.).

Procede de la Academia de San Carlos.

Dibujo que servía modelo para los alumnos de la Clase de flores.

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 110; Valencia, 1997, p. 206, nº 26.

### **- 9. *Ramo de rosas***

565 x 406 mm.

Lápiz negro y clarión. Papel verjurado gris.

Fdo.: "Espinós f.". Sello de la RASC.

Valencia. Museo de Bellas Artes (nº inv. 1724 A. E.).

Procede de la Academia de San Carlos.

Diseño para los alumnos. Como todas sus obras demuestra un interés lumínico con la luz desde la izquierda. Hojas del segundo plano solo esbozadas. Rosas grandes centrando la composición.

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 119; Valencia, 1997, p. 207 nº 27.

### **- 10. *Ramo de flores***

600 x 400 mm.

Lápiz negro y clarión. Papel verjurado verde gris.

Fdo.: "Espinós f.".

Valencia. Museo de Bellas Artes (nº 1725 A. E.).

Procede de la Academia de San Carlos.

Ramo de flores con bolas de nieve, rosas y claveles creado del natural con la finalidad de servir de modelo a los alumnos de la clase de flores. Existe una copia de uno de estos alumnos en el Museo de Bellas Artes de Valencia (Valencia, 1997, p. 209, nº 29). Miquel Parra también lo copiará (cat. 1421 A. E.).

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 123; Valencia, 1997, p. 208 nº 28.

### **- 11. *Estudio de flores***

441 x 336 mm.

Aguadas de diferentes colores sobre una inicial preparación a lápiz

Fdo.: "Espinós f.". Sello de la RASC.

Valencia. Museo de Bellas Artes (nº inv. 1788 A. E.).

Procede de la col. De la Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Interesante muestra del método de copia del natural de diversos tipos de flores características de las composiciones del artista que servían para que los alumnos pudiesen copiarlas durante los meses de invierno. En el dibujo podemos ver ramitas de capuchinas, alhelí, tulipanes, etc.

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 114; Valencia, 1997, p. 210, nº 230.

### **- 12. *Diseño para tela***

495 x 348 mm.

Aguadas de diferentes colores. Papel verjurado, cuadriculado.

Fdo.: Espinos f.º y nº 20. Sello de la RASC

Valencia. Museo de Bellas Artes (inv. 1789 A. E.).

Procede de la col. De la Real Academia de San Carlos.

Diseño de flores para ser tejidas sobre tela, modelo para los alumnos.

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 117; Valencia, 1997, p. 211, nº 31.

### **- 13. *Modelo textil***

256 x 380 mm.

Fdo.: “Benito Espinós. F. 1813”, sello de la RASC.

Valencia. Museo de Bellas Artes (nº inv. 1539 A. E. (en el catálogo de Adela Espinós como 1593).

Procede de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Modelo que servía para ser copiado por los alumnos de la Academia. Se conoce una copia de Manuel Font (nº cat. 32). Representa una palmera y dosel y dos ramos

Bib.: Aldana, 1970, p. 237, nº 105; Valencia, 1997, p. 203, nº 23.

Este dibujo, como los siguientes, pudieron ser parte de los que el pintor regaló en 1814 a la Academia de San Carlos al haberse destruido los que se encontraban en la Institución durante un bombardeo en la Guerra de la Independencia

### **- 14. *Rama de cerezo***

430 x 340 mm.

Fdo. “Espinós f.º 1813”. Sello de la academia.

Papel verjurado, carboncillo y clarión.

Valencia. Museo de Bellas Artes (cat. nº 1389 A. E.).

Procede de la Col. de la Real Academia de San Carlos.

Fin docente. Extraordinaria calidad. Obra excesivamente artística muestra el interés de Espinós por la vertiente más artística que práctica.

Bib.: Aldana, 1970, p. 237, nº 106.

**(Lámina 219)**

**- 15. *Varias flores sueltas***

416 x 306 mm.

Papel verjurado. Carboncillo y clarión.

Fdo. “Espinós f<sup>t</sup> 1813”.

Valencia. Museo de Bellas Artes (cat. 1503 A. E.).

Función docente. Adormideras, anémonas, almendro y otras más. Blanco en la zona exterior sombras difuminadas y ralladas.

Bib.: Aldana, 1970, p. 237, nº 107.

**- 16. *Ramo de malvas reales.***

517 x 352 mm.

Papel verjurado verde, lápiz negro y clarión.

Fdo. “Benito Espinós f<sup>t</sup> 1813”. Sello de la Academia.

Valencia. Museo de Bellas Artes (cat. nº 1771 A. E.).

Procede de la Col. de la Real Academia de San Carlos.

Bib.: Aldana, 1970, p. 237, nº 108.

Obra con fin docente en la que vemos como Espinós está más interesado por los grandes ramos decorativos y complejos que por los diseños florales para telas.

**- 17. *Flores sueltas.***

425 x 310 mm.

Papel verjurado, carboncillo y clarión.

Fdo. “Espinós f<sup>t</sup> 1813”.

Valencia. Museo de Bellas Artes (cat. nº 1503).

Procede de la Col. de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 109.

Adormideras, anémonas, almendro, ranúnculos y otras.

**- 18. *Ramo de rosas y alhelíes.***

395 x 246 mm.

Papel verjurado. Carboncillo y clarión.

Fdo. "Espinós F<sup>to</sup>". "30".

Valencia. Museo de Bellas Artes (cat. nº 1296 A. E.).

Procede de la Col. de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (nº 51 b).

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 111.

Fin docente. Muy decorativo, a pesar de ser copia del natural. Periodo más avanzado.

**- 19. *Rama de liliáceas.***

487 x 359 mm.

Papel verjurado. Carboncillo y clarión.

Fdo. "Espinós f<sup>to</sup>". Sello de la academia.

Valencia. Museo de Bellas Artes (cat. nº 1405 A. E.).

Procede de la Colección de la Real Academia de San Carlos (nº 51 c).

Tallos cogidos con un lazo. Rallado de las sombras típico de Espinós.

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 112, lám. 18.

**- 20. *Tres ramas de frutal aisladas***

415 x 324 mm.

Papel verjurado, carboncillo y clarión. Toques de lápiz.

Fdo. "Espinós f<sup>to</sup>". Sello de la Academia.

Valencia. Museo de Bellas Artes (cat. nº 1298 A. E.).

Procede de la Colección de la Real Academia de San Carlos (nº 51 d).

Posiblemente almendros, dos de ellos en posición vertical, otro de ellos horizontal. Efectos lumínicos desde la izq.

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 113.

**- 21. *Ramo de rosas, ranúnculos, liliáceas y jazmines.***

410 x 285 mm.

Papel verjurado. Carboncillo y clarión.

Fdo. "Benito Espinós...."

Valencia. Museo de Bellas Artes (cat. nº 1545 A. E.).

Procede de la Colección de la Real Academia de San Carlos (nº 51 i).

Casi sin lugar a dudas pertenece a la col. de dibujos realizado en 1813, tanto por técnica como por las dimensiones y tipo de papel utilizado.

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 118

**- 22. *Ramo de rosas y azahar.***

360 x 280 mm.

Papel verjurado verde, carboncillo y clarión.

Fdo. "D. Benito Espinós fº", "10". Sello de la Academia.

Valencia. Museo de Bellas Artes (nº cat. 1750 A. E.).

Procede de la Colección de la Real Academia de San Carlos (nº 51 K).

Pequeño manojo de flores. Aldana señalaba que había Alhelíes, tb aparecen arañuelas.

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 120.

**- 23. *Ramo de rosas, coronados y alhelíes.***

409 x 311 mm.

Papel verjurado, carboncillo y clarión.

Fdo. "Espinós".

Valencia. Museo de Bellas Artes (cat. nº 1390 A. E.).

Procede de la Colección de la Real Academia de San Carlos (nº 51 l).

Fin docente. Efecto lumínico. Fondos difuminados.

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 121

**- 24. *Ramo de campanillas y claveles.***

600 x 400 mm.

Papel verjurado, carboncillo y clarión.

Fdo. "Espinós F".

Valencia. Museo de Bellas Artes (nº cat. 1737).

Procede de la Colección de la Real Academia de San Carlos (nº 51 m)

Importante composición de Espinós, Hortensias, claveles, rosas y campanillas. Posible fin docente. Toques de blanco dado con el pincel. Capuchinas del fondo esbozadas.

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 122.

**- 25. *Ramo de claveles y rosas***

471 x 362 mm.

Papel verjurado, carboncillo y clarión.

Fdo. "Espinós f"

Valencia. Museo de Bellas Artes (cat. nº 1320 A. E.).

Procede de la Colección de la Real Academia de San Carlos (nº 51 ñ).

Ramo de claveles y capuchinas. Delicada composición cogida con un cordelillo. Toque rápido e inmediato.

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 124.

**- 26. *Ramo de adormideras compuestas.***

480 x 340 mm.

Papel verjurado, carboncillo y clarión.

Fdo. "Espinós f".

Valencia. Museo de Bellas Artes (nº cat. 1769 A. E.).

Procede de la Colección de la Real Academia de San Carlos (nº 51 o).

Fuerte contraste entre luz y sombra. Esbozo en los del plano secundario. Parece pertenecer a los realizados en 1813 por el tamaño y la técnica difuminada.

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 125.

**- 27. *Ramo de hortensias, girasoles, ranúnculos, rosas y alhelíes.***

482 x 354 mm.

Papel verjurado, carboncillo y clarión.

Fdo. "Espinós f"

Valencia. Museo de Bellas Artes (nº cat. 1318 A. E.).

Procede de la Colección de la Real Academia de San Carlos (nº 51 p).



Pequeño manojó de flores. Fin docente por las características técnicas y materiales pertenece a la serie realizada en 1813.

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 126.

**- 28. *Rama de capuchinas***

480 x 340 mm.

Papel verjurado, carboncillo y clarión.

Fdo. "Espinós f". Sello de la Academia.

Valencia. Museo de Bellas Artes (nº cat. 1283 A. E.).

Procede de la Colección de la Real Academia de San Carlos (nº 51 q).

Rama diagonal de capuchinas. Fin docente. Sombras difuminadas, con rayado para dar más sombra. Efectos lumínicos con el blanco.

Bib.: Aldana, 1970, p. 238, nº 127.

**- 29. *Ramo de rosas y tulipanes***

383 x 265 mm.

Papel verjurado, carboncillo y clarión.

Fdo. "Espinós"

Valencia. Museo de Bellas Artes (nº cat. 1297 A. E.).

Procede de la Colección de la Real Academia de San Carlos

También jazmín. Restaurado en a parte superior derecha. Fondo esbozado.

**- 30. *Una rama de flor de canario***

Papel verjurado, carboncillo y clarión.

Fdo.: "Espinós f."

Valencia. Museo de Bellas Artes

Este dibujo se encontraba en el inventario de pinturas de 1797-1834 (nº 108) que documentado por Aldana (1970, p. 311)

**(Lámina 220)**

**Dibujos documentados**

*Inventario de las pinturas, flores pintadas y dibuxadas...de la academia de San Carlos de Valencia*". 1797-1834.

- nº 51. Desde el nº 1 al 35 seguidos, se halla el estudio de flores de la sala de esta clase de esta forma: 32 papeles dibujados, diecinueve de flores de lápiz sobre papel azul, seis de adornos de lápiz encarnado sobre papel de color, tres coloridos a aguadas, cuatro esquises y tres pedazos de tela fabricados. Todo obra del particular mérito de don Benito Espinós, Director de la Sala de Flores y Ornatos. En 1815 los dibuxos sobre papel azul existían todos. De lápiz encarnado solo uno. De tela uno.
- nº 107. Todos los papeles de flores que a continuación siguen, desde el nº 107 hasta el nº 124, ambos inclusive, son adquiridos por la Real Academia de las obras del Director don Benito Espinós. Un grupo de rosas y bombas con marco y cristal
- nº 109. Una rama de azucenas, arco y cristal.
- nº 110. Dos ramitas de violetas dobles, pintadas al pastel, marco y cristal.
- nº 111. Una rama de rosas, cristal y marco.
- nº 112. Una rama de cascajos y flor de perera, marco.
- nº 113. Un grupo de claveles, cristal y marco.
- nº 114. Cuatro papeles pintados, color a la goma, de varias flores.
- nº 115. Siete papeles de ramitas de varias cosas.
- nº 116. Un papel con una rama de bombas.
- nº 117. Otro papel de una rama de for de perera.
- nº 118. Cuatro papeles de varias ramitas.
- nº 119. Un papel con un grupo de rosas.
- nº 120. Una rama de flor de perera.
- nº 121. Otra flor de perera.
- nº 122. Dos papeles de grupos de rosas.
- nº 123. Un papel con un grupo de claveles.
- nº 124. Veintiocho papeles de muestras para texidos, algunos puestos en raqueta.

### **1. 3. 2. Catálogo de pinturas de José Ferrer**

#### **- 1. *Canastilla con flores***

Fdo: “Josepf Ferrer lo pintó en Valencia año 1773/ 24 de Mayo”.

Colección Particular.

Sobre el suelo un cestillo de mimbre que contiene numerosas flores, rosas, claveles, campanillas, anémonas, alelí. Fondo con celaje nublado. Obra realizada ya en el periodo en el que estaba en la Academia. El estar fechado en Mayo demuestra como el artista pinta las flores del natural, además sirve muy bien para ver como desde antes de esa fecha se dedicaba ya a la pintura de flores con gran maestría. Frente a Espinós la factura de Ferrer es más vaporosa, transparente y con una tonalidad más fría que demuestra su conocimiento del mundo francés.

Bib.: López Terrada, 2001, p. 331, nº 39.

**(Lámina 221)**

#### **- 2. *Jarrón de flores***

Colección Particular.

Sin lugar a dudas se trata de la pareja del anterior por lo que debe se debe pensar que está pintado en la misma fecha. En este caso el artista presenta un jarrón de cristal volcado con flores en su interior (clavel, tulipán, rosa castellana, peonía, arañuela, jazmín y adormidera). Cielo borrasco, composición muy sencilla, típica de un decorador.

Bib.: López Terrada, 2001, p. 332-333, nº 40.

**(Lámina 222)**

#### **- 3. *Florero***

Óleo sobre lienzo; 28,2 x 37,2 cm.

Fdo.: “ferrer fc<sup>l</sup>.”

Barcelona. Colección particular.

Muy parecidos a los dos anteriores, con una composiciones muy similares aunque en este caso los ramos de flores reposan directamente del suelo, podrían datarse hacia la misma fecha. Celaje nublado. Sin lugar a duda son un buen ejemplo de la excelente calidad de este pintor a la hora de realizar flores. Pérez Sánchez considera que

son deudores de los modelos seiscentistas, especialmente de Arellano y Bartolomé Pérez. Sin lugar a dudas si está presente esta dependencia ideal si bien está claro que la delicadeza y su sentido decorativo es claramente del s. XVIII.

Bib.: Pérez Sánchez, 1983, p. 183; 1987, p. 201-202, il. 213.

Exp.: Madrid, 1983-84, nº 171.

**(Lámina 223)**

#### **- 4. Flores**

Óleo sobre lienzo; 28,2 x 37,2 cm.

Fdo.: “ferrer fc<sup>ba</sup>”.

Barcelona. Colección Particular.

Pareja del anterior. Composición muy parecida. Predominancia de tonos rojos, azules y en el centro blanco.

Bib.: Pérez Sánchez, 1983, p. 183; 1987, p. 201-203, il. 214.

Exp.: Madrid, 1983-84, nº 172.

**(Lámina 224)**

#### **- 5. Jarrón de flores en un paisaje**

Óleo sobre lienzo, 40 x 55,5 cm.

Madrid. Mercado anticuario (Pérez Hernando 1996).

Sobre el suelo un jarrón de cristal con flores caído. Composición característica del autor que casi repite la del *Jarrón con flores*, (nº 2), si bien descubrimos algunas diferencias en las flores. El cuadro estaba firmado Parra si bien al limpiarlo la firma se borró lo que nos hace suponer que era una firma falsa, algo que además queda ratificado por la diferencia de estilo con la producción del pintor del novecientos. La repetición de modelos será frecuente entre los pintores de flores que realizaban las obras con un fin puramente comercial.

**(Lámina 225)**

#### **- 6. Flores en un paisaje**

No poseo los datos materiales

Publicada en 1922 por Julio Cavestany la obra se puede relacionar directamente con las composiciones vistas hasta ahora. Así, sobre el suelo aparece representado en primer plano un ramo de flores.

Bib.: Cavestany, 1922.

**(Lámina 226)**

### **- 7. Florero**

Óleo sobre tabla; 26 x 36 cm.

Fdo.: "Jhp. Ferrer pin."

Barcelona. Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi. (Inv. Gen.: 124)

Procede del Museo de la antigua Junta de Comercio.

Estas obras proceden del Museo de la antigua Junta de Comercio. Composición de gran sencillez de rosas y tulipán. Mismo problema que las siguientes pues solo aparecen hasta 1866 cuatro obras de Ferrer por lo que no podemos precisar su origen. Es posible que fuesen encargadas al pintor para que sirviesen para la formación de los discípulos de la Escuela de la Lonja.

Bib.: Aldana, 1970, p. 179; Pérez Sánchez, 1983, p. 184.

Exp.: Madrid, 1983-84, nº 173.

**(Lámina 227)**

### **- 8. Florero**

Óleo sobre lienzo (montada sobre tabla), 26 x 36 cm.

Fdo.: "Jhp. Ferrer pin."

Barcelona. Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi (Inv. Gen: 116).

Procede del Museo de la antigua Junta de Comercio.

Compañero de anterior. Misma sencillez compositiva en las flores, gran bola de nieve centrando la composición, clavel, anémona. Cierta influencia del neoclasicismo en este tipo de composiciones, tendente a la sencillez, claridad y disposición piramidal. El marco es nuevo.

Bib.: Pérez Sánchez, 1983, p. 184; 1987, p. 201-204, il. 215.

Exp.: Madrid, 1983-84, nº 174.

**(Lámina 228)**

**- 9. Jarrón de flores**

Óleo sobre, 27 x 35 cm.

Fdo.: “Josef Ferrer/ año 1780”.

Barcelona. Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi (Inv. gen.: 127).

Procede del Museo de la antigua Junta de Comercio.

Interesante obra, mucho más compleja en composición que las anteriores, mucho más pensada. Sobre todo destaca su concepción en grisalla que le da un aspecto aún más clásico que solamente el tipo de jarrón. Remarca de esta manera su carácter más decorativo que naturalista y demuestra un buen conocimiento del dibujo. Recordemos que lo realiza el mismo año en que se presenta al premio de la Academia que ganará no sin cierta polémica. Cierta relación con Espinós y José Garcés.

Bib.: Viñaza, vol. II, p. 194; Aldana, p. 179; Pérez Sánchez, 1983, p. 185; 1987, p. 205, il. 216; Jordan/ Cherry, 1995, p. 165-6

Exp.: Madrid, 1983-84, nº 175; Barcelona, 1986, p. 86.

**(Lámina 229)**

**- 10 Florero**

Óleo sobre tabla, 28 x 35 cm.

Fdo.: “Josef Ferrer f.<sup>t</sup> Val. año 1780”

Barcelona. Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi (Inv. gen.: 133).

Procede del Museo de la antigua Junta de Comercio.

Compañero del anterior. Demuestra el artista como se mantiene fiel a este tipo de composiciones sencillas si bien tal vez por influencia de Espinós aclara los fondos. Mayor riqueza floral, sin interés de que sirva de modelo para textiles. Su carácter puramente práctico, sin interés por el preciosismo artístico nos induce a pensar que estuviese destinada a modelo para el aprendizaje de los estudiantes. Así mismo la fecha, 1780, nos inducen a pensar que fue un encargo de la Junta de Comercio, al igual que sucedió con Benito Espinós.

Bib.: Aldana, 1970, p. 179; Alcolea Blanch, p. 33, lám. 3; Pérez Sánchez, 1983, p. 185.

Exp.: Madrid, 1983-84, nº 176; Barcelona, 1986, p. 86.

**(Lámina 230)**

**- 11. Flores**

Óleo sobre tabla, 27 x 35 cm.

Fdo.: “Josef Ferrer f.<sup>t</sup> Val. 1780” (áng. inf. dcho.)

Barcelona. Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi (nº inv. gen: 102).

Según parece procede del Museo de antigua Junta de Comercio. En el catálogo de 1833 solo se reseñan dos pinturas de José Ferrer. Ya en el de 1837 aparecen cuatro, todas con el mismo número.

La obra recuerda a los estudios de flores de Espinós ya que representa un ramillete de anémonas de gran calidad. No sabemos muy bien como llegaron estas obras a la Academia pues José Ferrer no era un maestro de diseños para flores, a pesar de eso es posible que sus relaciones con la Academia y su éxito de 1780, cuando ganó el Premio de la Academia, provocasen el encargo de este tipo de obras.

**(Lámina 231)**

**- 12. Ramo de flores**

Óleo sobre tabla, 35 x 27 cm.

Fdo.: “Josef Ferrer f. Val. 780”.

Barcelona. Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi (Inv. gen.: 719).

Procede del Museo de la antigua Junta de Comercio.

Obra que presenta las mismas dificultades que las anteriores pues no se sabe cuando llegan a la Junta de Comercio o al Museo de la Academia de San Jordi. Es una obra que sin lugar a dudas es compañera de la anterior (nº 11). El tema en este caso es un ramo de flores variado representado en grisalla. Sin lugar a duda se usó como modelo para los aprendices de la Escuela de la Llotja.

**- 13. Bodegón con flores y frutas**

Óleo sobre tabla, 26,5 x 39 cm.

Fdo.: “Ferrer. f.”.

Madrid. Mercado anticuario.

Sobre una mesa con mantel un plato de cerámica, casi sin dudas de Alcora, con un vaso con un ramillete de flores. Nueces, dátiles, una naranja y una manzana.

Se trata de una obra de bellísima factura, propia de un especialista en el género. Con una perfecta composición en la que introduce frutos algo poco frecuente en las obras casi siempre de flores del artista.

Bib.: *Tres siglos de Pintura*, Caylus, 1995, p. 228-231.

**(Lámina 232)**

**- 14. *Jarrón de cristal con flores***

Óleo sobre tabla, 32 x 23 cm.

Fdo.: “José Ferre 17...”.

Colección Duque de Valencia.

Ramo de rosas con clavel, rosa y azahar. El modelo de jarrón es característico del pintor como hemos visto en otras de sus obras.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 101, 169, nº 155.

**(Lámina 233)**

**Pinturas documentadas y no localizadas**

**- 15. *Jarrón de cristal con rosas***

Oleos sobre lienzo (pegado en tabla), 32 x 21 cm.

Fdo.: “José Ferrer 1796”

Colección Duque de Valencia.

Jarrón con flores, rosas y un clavel. Debía formar pareja con la anterior.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 169, nº 151; Oña Iribarren, 1944, p. 98, nº 81.

**- 16. *Jarrón con flores***

Óleo sobre lienzo, 55 x 40 cm.

Fdo.: “Jph. Ferrer/ fecit”.

Colección particular.

Bib.: Oña Iribarren, 1944, p. p8, nº 82.

**- 17. *Jarrón con flores***

Óleo sobre tabla, 50 x 38 cm.



Fdo.: “Josef Ferrer fecit Valencia Año 1781.”

Colección de los Señores de López Gutiérrez.

Bib.: Oña Iribarren, 1944, p- 98, nº 83.

**- 18. *Grupo de flores***

Óleo sobre tabla, 37 x 45 cm.

Fdo.

Valencia. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Fue visto por Aldana en 1970. Hoy está desaparecido.

Bib.: Aldana, 1970, p. 254.

**- 19. *Ocho floreros***

Se encontraban en la colección de D. Antonio Pascual y García de Almunia (h. 1733-1811). Maestro en Arte y Doctor en Derecho fue Consiliario y vicepresidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Bib.: Gil, R. *Arte y Coleccionismo privado en Valencia del s. XVIII a nuestros días*, Valencia, 1994, p. 43-44.

**- 20. *Pinturas de flores***

Posiblemente eran decoraciones al fresco para el Palacio de Marqués de Dos Aguas, pensadas por Hipólito Rovira y sustituidas por estucos. Las vio Ponz. (Cavestany, 101).

**Obras atribuidas**

**- 21. *Ramillete de flores***

Óleo sobre tabla, 36 x 26

Academia de Bellas Artes de San Jordi. Barcelona.

A modo de estudio del natural varias flores (adormideras, y otras) cogidas con una cinta de encajes. La obra está atribuida a Ferrer

**- 22. *Jarrón de flores***

Óleo sobre lienzo, 17,5 x 27,5 cm.

Valencia. Colección particular.

Desde un punto de vista bajo se ve un florero sobre una cornisa apoyado en una gran tela. Por factura parece ser obra de José Ferrer.

**- 23. *Cesto de flores***

Óleo sobre lienzo, 17,5 x 27,5 cm.

Valencia. Colección particular.

Compañera de la anterior. En este caso representa un cestillo de flores sobre una cornisa con cortinajes. El punto de vista es más frontal. Ambas obras demuestran un fuerte interés por conseguir una representación puramente decorativa.

### 1. 3. 3. Catálogo de pinturas de Félix Lorente

#### - 1. *Bodegón de granadas, pierna de cordero y peces*

Óleo sobre lienzo, 47 x 67 cm.

Fdo.: “Lorente p<sup>t</sup>.”

Madrid. En comercio madrileño en 1997.

Procede de una colección barcelonesa.

Este bodegón representa un tipo de representación que el artista utilizará con frecuencia. Así, vemos una repisa de piedra que está cerrada a la derecha por un muro, como si fuese una fresquera de las representadas por Sánchez Cotán. En ella el artista dispone diversos objetos y alimentos: varios peces y granadas (una de ellas abierta) y de un gancho cuelga una pierna de cordero. El uso de la luz podríamos denominarlo naturalista en un intento de enfatizar el volumen y materia de los objetos si bien no existe un buen dominio de las sombras. En esta obra descubrimos las carencias del pintor que posee una técnica un tanto hosca, sin un buen conocimiento del espacio ni de las proporciones que olvidará en su intento de representar los objetos que aparecen individualizados, estudiados uno a uno, sin relación entre ellos.

Cat.: Sotheby's, Madrid, Jueves 24 de abril de 1997, nº 9.

Bib.: Navarrete, 2000, p. 32, fig. 7.

**(Lámina 234)**

#### - 2. *Cabeza de cordero, tocino, ajos y alcachofas*

Óleo sobre lienzo, 47 x 67 cm.

Fdo.: “Lorente p<sup>t</sup>.”.

Madrid. En comercio madrileño en 1997.

Procede de una colección barcelonesa.

Compañera de la anterior. Sobre el mismo escenario (cuya piedra aparece agrietada en algunos puntos en un juego de trampantojo típico de los pintores de bodegones) se colocan: un barreño de barro con su cucharón, una cabeza de carnero que parece estar colgada y, apoyadas sobre la pared, tres alcachofas. En primer plano un trozo de tocino, una cabeza de ajo y un cuchillo. De nuevo encontramos en Félix Lorente ese interés de crear una composición a modo de expositor de objetos, cuya posición está forzada para que se vean claramente lo cual demuestra en cierto modo las

limitaciones el artista que va copiando los objetos sin guardar un sentido completo de la composición ni de la realidad espacial.

Cat.: Sotheby's, Madrid, Jueves 24 de abril de 1997, nº 9.

Bib.: Navarrete, 2000, p. 32, fig. 9.

**(Lámina 235)**

### **- 3. *Manzanas, peras, repollo y zanahorias***

Óleo sobre lienzo, 50 x 70 cm.

Fdo.: "Lorente p.<sup>ta</sup>"

Composición muy parecida a los cuadros anteriormente citados. Cabría la posibilidad de que fuesen compañeras o simplemente que el artista repitiese los modelos. En el mismo escenario, sobre una repisa de piedra, vemos unas peras y unas manzanas. A la derecha un repollo y unas zanahorias apoyadas sobre la pared con un caracol (que le da un tono realista y anecdótico) que sube por una de ellas. En primer plano un cuchillo, elemento utilizado normalmente por los pintores de bodegones con el fin de crear espacio a la vez que logran una mayor ilusión óptica.

El escenario creado por Lorente demuestra una clara deuda con las obras del siglo anterior como las de Sánchez Cotán, Vanderhamen o Antonio Ponce (sirva de ejemplo el Bodegón de frutas de una colección privada de Madrid -Pérez Sánchez, 1984, p. 62, nº 38). A la hora de representar vegetales parece que el pintor se encuentra más cómodo y saca lo mejor de sí mismo al intentar captar la frescura y vida de estos del mismo modo, salvando las diferencias, que hacía Tomás Yepes.

Bib.: Navarrete, 2000, p. 32, fig. 10.

**(Lámina 236)**

### **- 4. *Bodegón de peces, granadas y alcachofas***

Óleo sobre lienzo, 54,5 x 73,5 cm.

Colección Privada.

En esta obra nos encontramos con una variación del escenario hasta ahora visto. En este caso los alimentos aparecen colocados sobre la mesa de una cocina. En ella encontramos una serie de pescados (salmonetes, sardinas, un lenguado) y al lado, sin mezclarse, alcachofas y unas granadas (una de ellas abierta). A pesar de no estar firmada no cabe duda de que se debe a la mano de Lorente. La repetición de los

modelos de alcachofas o las granadas está dentro de la estética del pintor como hemos visto en las obras anteriores.

**(Lámina 237)**

**- 5. *Bodegón de peces y verduras***

Óleo sobre lienzo, 54,5 x 73,5 cm.

Colección Privada.

Obra compañera de la anterior. De nuevo sobre la misma mesa el artista representa dos pescados con pimientos rojos y verdes, una sandía, un racimo de uvas negras y un manojo de cebolletas. A todos estos alimentos se les une una botella de cristal en el fondo de la composición que demuestra una cierta calidad del pintor a la hora de representar las calidades matéricas.

**(Lámina 238)**

**- 6. *Bodegón de cocina***

Óleo sobre lienzo, 46 x 71 cm.

En 1936 en la colección de D. Claudio Rodríguez Porrero.

Sobre la mesa de una cocina aparecen dos granadas, manzanas, trozos de carne y en la pared un candil.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 160, nº 76.

**- 7. *Bodegón de cocina con carne, pan, piñones y cebolletas***

Óleo sobre lienzo, 46 x 68.

Fdo.: "F.<sup>s</sup> Lorente p.<sup>b</sup>"

En 1936 en la colección de D. Félix Bois.

Muy parecido al anterior, junto al que figuro en la exposición de 1936. De nuevo nos encontramos con un bodegón de cocina en el que, sobre una mesa, aparece un chuletón, piñones, cebolletas, un pan y una botella. Ante estas obras descubrimos a un Lorente deudor de los modelos del siglo XVII. Así, el pintor, intenta recuperar la sobriedad compositiva y el aire realista de estos frente al bodegón decorativo que se había desarrollado durante las primeras décadas del dieciocho. Sin embargo sus limitaciones técnicas son notables, así como su deuda con los modelos del siglo anterior.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 160, nº 77, lám. LXVIII, nº I; Oña Iribarren, 1944, p. 97, nº 72; Navarrete Prieto, 2000, p. 28, fig. 4.

**(Lámina 239)**

**- 8. *Bodegón de carne y peras***

Madrid. Mercado anticuario.

Como en el bodegón de *Bodegón de Granadas, pierna de cordero y peces* (nº 1) repite el escenario con un punto de vista muy cercano. En este caso cambia los motivos representados al introducir unas peras y unos trozos de carne con lo que la escena adquiere un mayor realismo y una cierta crudeza desagradable que ya vimos en los bodegones de Giacomo y Mariano Nani y que tal vez conociese el pintor levantino aunque no debemos olvidar cómo este tipo de representaciones ya existían en el siglo XVII.

**(Lámina 240)**

**- 9. *Bodegón de pescados y hortalizas***

Madrid. Mercado anticuario.

Casi con seguridad debemos considerar esta obra compañera de la anterior al poseer las mismas medidas y el mismo escenario. En este caso tendríamos un bodegón de los denominados de cuaresma o de viernes. Si en el otro veíamos representados trozos de carne en este aparecen pescados acompañados de una rebanada de pan, ajos, un calabacín y una berenjena. La torpeza al disponer los objetos es manifiesta y estos parece que están a punto de caerse del cuadro. El artista solo demuestra un claro interés por mostrar los objetos, olvidando por completo las leyes ópticas y las geométricas.

**(Lámina 241)**

**- 10. *Bodegón de pollo y hortalizas***

Madrid. Mercado anticuario.

De nuevo en una fresquera nos encontramos dispuestos diversos alimentos. En este caso nos el artista representa un gallo desplumado, con las vísceras fuera y el cuchillo aún ensangrentado que dotan a esta obra de una cierta dureza realista sin ningún fin decorativo y sí narrativo. Completan la escena los ingredientes con los que se

cocinará el animal: tomates, pimientos y ajos. El realismo eagerado de Lorente conecta muy bien con lo que en esos momentos se está haciendo en el mudo europeo.

**(Lámina 242)**

**- 11. *Bodegón con medio pollo y sandía***

Madrid. Mercado anticuario.

Compañera de la anterior. En este caso nos encontramos con una composición más abigarrada en la que los alimentos representados abarcan toda la superficie. Esto se debe a la dimensión de estos: una sandía abierta y media gallina desplumada. Detrás se pueden ver algunas cebolletas que repiten los vistos en *Bodegón de cocina con carne, pan, piñones y cebolletas* (nº 7).

**(Lámina 243)**

**- 12. *Bodegón de caza***

Óleo sobre lienzo, 50 x 70 cm.

Fdo.: "Lorente p.<sup>ta</sup>"

Madrid. Colección Abelló.

Procede de la colección Alberto Martín de los Ríos.

Sobre una mesa de madera dos patos muertos, detrás una rama de limonero con tres frutos. Apoyado sobre el canto de la mesa se ve, en primer plano, el cañón de un arcabuz. Sin lugar a dudas esta obra, con su compañera, es una de las mejores pinturas del artista. Demuestra una mayor maestría en la composición, así como en la representación de los plumajes de las aves. A pesar de ello la representación de los limones no deja de ser un arcaísmo tomado de modelos de Hiepes que sin duda será la gran fuente de inspiración del artista.

Bib.: Navarrete, 2000, p. 33, fig. 11.

**(Lámina 244)**

**- 13. *Bodegón de caza***

Óleo sobre lienzo, 50 x 70 cm.

Fdo.: "Lorente p.<sup>ta</sup>"

Madrid. Colección Abelló.

Procede de la colección Alberto Martín de los Ríos.

Compañera de la anterior. En el mismo escenario coloca un pato cuya cabeza está clavada en la pared. Atravesada, sobre la mesa, una escopeta, y colgado de una cuerda un racimo de uvas negras (muy parecido al de *Muchacho con higos*) que no hace sino enlazar con la tradición de Juan Fernández “El Labrador”, a quien parece rendirle homenaje.

Según Navarrete Pietro, se observa en ambos, sin dificultad, la influencia de la pintura valenciana de la segunda mitad del s. XVII, con los bodegones de caza de Miguel March (Col. Marqués de Montortal) y en los de Yepes del Museo de Valencia. En este caso la pintura guarda una estrecha relación con el cuadro de Yepes del Museo del Prado, *Bodegón de Cocina*.

Bib.: Navarrete, 2000, p. 32, fig. 12.

**(Lámina 245)**

**- 14. *Plato de higos, melón y peras***

Óleo sobre lienzo, 45,5 x 64 cm.

Fdo.: “Lorente p.”.

Madrid. Mercado anticuario madrileño. (Pérez Hernando)

Sobre una mesa un plato de cerámica de Manises con higos merales y negros, algunos de ellos caídos, y algunas hojas de higuera. A su lado dos peras y un cuchillo manchado con pipas de melón pues ha sido utilizado para catar el que está representado detrás. El artista utiliza, de nuevo, elementos que ya hemos visto en otras pinturas lo que nos permite comprender su método de trabajo. La obra no deja de tener un cierto interés por la mediana calidad de los objetos representados y por la luz que los ilumina. Esta está en clara relación con la que usará Meléndez lo que ha hecho relacionar la obra de Lorente con la del madrileño si bien existe un enorme abismo de calidad entre ambos.

Bib.: Navarrete, 2000, p. 32, fig. 8.

**(Lámina 246)**

**- 15. *Bodegón de peras, manzanas, melón y jazmín.***

Óleo sobre lienzo, 45,5 x 65 cm.

Fdo.: Lorente. P.<sup>6</sup>

Madrid. Mercado anticuario. (Pérez Hernando).



La pintura es compañera de la anterior. En este caso nos encontramos con una novedad en cuanto al espacio donde se sitúan los objetos. Así, las frutas, flores y la navaja aparecen sobre el suelo con un fondo de paisaje. Esto no es una novedad pues, tomado del mundo napolitano, ya lo utilizó Yepes en alguna de sus obras. La escena no deja de tener una cierta calidad y un carácter decorativo notable. Dominado por los tonos calidos y verdes hace una interesante pareja con la anterior pintura dominada por azules y verdes. A esto se añade el elemento de delicadeza de las flores de azahar propias del mundo valenciano.

**(Lámina 247)**

**- 16. Flores y plato de higos**

Óleo sobre lienzo, 31,5 x 43 cm.

Madrid. Mercado anticuario español. (Rafael Pérez Hernando)

Como ya vimos en la obra anterior el artista coloca los objetos sobre el suelo con un fondo de paisajes. Vemos el característico plato de higos con uvas acompañado de un ramillete de flores. En este caso nos encontramos con un tipo de bodegón de un cierto interés por la inclusión de las flores. Es muy posible que Felix Lorente, que sobre todo se centrará en la pintura de elementos puramente de cocina, se vea aquí influido por un tema que gracias a las industrias sederas tendrá un importantísimo desarrollo a partir de fines del los años setenta. En estas flores podemos observar la gran diferencia que existirá entre este pintor, más vulgar y seco, con las graciosas y delicadas composiciones que realizarán algunos de los alumnos de la escuela de Flores y Ornatos de la Real Academia de San Carlos sin embargo no deja de recordarnos algunas de las obras de José Ferrer.

**(Lámina 248)**

**- 17. Paisaje con un gallo**

Óleo sobre lienzo, 63 x 90 cm.

Córdoba. Museo de Bellas Artes (nº inv.: AV 202).

Procede de la colección de Ángel Avilés que lo donó al museo en 1920.

**- 18. Mujer vertiendo chocolate en una mancerina,**

Óleo sobre lienzo, 66,5 x 89 cm.

Fdo.: “lorente p”

Madrid. Mercado anticuario.

Procede de la colección de Manuel Barbie.

La obra supone un interesante ejemplo de bodegón con figura. En el interior de una cocina se ve una mesa con diferentes objetos y una mujer que vierte chocolate sobre una mancerina de loza blanca (muy parecida a la representada por J. B. Romero en *Servicio de Chocolate y fresas*, Raleigh. Museo de North Carolina). En la mesa se pueden ver unas llaves, trozos de pan, bizcocho y dulce, bandeja con dos vasos, una cuchara, un enfriador de vino con la inscripción “LOPEZ”, que sin duda debe referirse al productor del vino. Detrás, un melero de cerámica de Manises destapado con confitura de fresa como indica el lienzo que lo cubría. De nuevo el artista demuestra un interés de crear una composición a modo de expositor con una cierta torpeza a la hora de representar el espacio en perspectiva. Es muy interesante la presencia de la figura humana en una clara desproporción con el resto de los objetos que al ser los protagonistas gozan de una cierta perspectiva jerárquica. Junto con su compañera se ha querido ver una representación alegórica de las Estaciones, en este caso del invierno. Lo que si representa es un perfecto servicio de merienda que será tan típico en la futura obra de Juan Bautista Romero.

Bib.: Navarrete, 2000, p. 31, fig. 5.

**(Lámina 249)**

### **- 19. Niño con plato de higos**

Óleo sobre lienzo, 66,5 x 89 cm.

Fdo.: “Lorente. P.”

Madrid. Mercado anticuario.

Procede de la colección de Manuel Barbie.

Como su compañera, puede tratarse de una alusión a las estaciones, en este caso el Verano pues vemos representado, en lo que sería una fresquera, a un niño que coge unos higos que se encuentran un plato de Manises sobre una mesa (motivo típico del artista y del mundo mediterráneo en general). Junto a estos se ven algunos higos chumbos y un gran cardo. Detrás, colgado, un racimo de uvas moscatel (también representadas en otras ocasiones). Realmente no podríamos asegurar que lo que vemos sea una alusión clara al verano pues las uvas son un fruto de otoño y el cardo de

invierno. De nuevo nos encontramos con un Lorente que no es capaz de conseguir una representación veraz de los objetos con una clara desproporción entre estos y la figura, así como una mala interpretación del espacio. A pesar de todo demuestra una cierta gracia en la representación de ciertos objetos inanimados como el ramo de uvas que, copiado de modelos seiscentescos, repite en sus obras.

Bib.: Navarrete, 2000, p. 31, fig. 6.

**(Lámina 250)**

**- 20. *Bodegón de cocina con niño, gallo y perro.***

Óleo sobre lienzo, 130 x 70,5 cm.

Fdo.: “Fx. lorente. pt.”

Madrid. Mercado del arte.

El artista realiza, de nuevo, con un bodegón de cocina en el que aparece la figura de un muchacho. A pesar de tener unas medidas diferentes, el escenario y la escena es muy semejante al de *Mujer echando chocolate en una mancerina*. Sin duda, el artista repetía los modelos y cambiaba los temas. En este caso descubrimos una escena de clara influencia flamenca pero en un contexto netamente español. Casi todos los objetos representados nos resultan de gran familiaridad en la obra de Lorente ( el plato, el cuchillo, el gallo, la carne, el tocino y las hortalizas), a los que añade la nota anecdótica del perrillo tan frecuente en las obras de este tipo tanto españolas como italianas o flamencas (recordemos las obras de Tomas Yepes). En este caso el dogo nos sirve para reafirmar la idea de la mediocridad de este pintor a la hora de representar seres vivos. Así mismo toda la escena está carente de un buen concepto espacial y un desconocimiento de las más básicas leyes de la perspectiva que no impidieron que este artista gozase de una buena fama y de una amplia clientela.

Bib.: Subastas Segre, Subasta de Pintura, Mayo de 2005, lote 41.

**(Lámina 251)**

**- 21. *Gallina y polluelos con granadas***

Óleo sobre lienzo, 63,5 x 78 cm.

Fdo.: “D<sup>n</sup> Felis Lorente. P. Valencia. año 1779.”

Madrid. Colección particular.

Escena derivada de modelos flamencos e italianos pero que sin duda el artista toma de Yepes o Miguel March. En este caso representa, en un paisaje, un gallo y una gallina con sus polluelos recién nacidos, al lado unas granadas. Obra de madurez donde el artista muestra lo mejor de si mismo, si bien no logra el dinamismo y calidad de los artistas flamencos.

Tal como señalad Navarrete vemos como el artista usa el “Don” de académico, título que había conseguido hacía dos años. Al encontrarse esta obra firmada, al igual que la siguiente sirven de ejemplo y de punto de partida para estudiar el resto de obras del autor. Compañero del siguiente.

Bib.: Navarrete, 2000, p. 31 (fig. 1)

**(Lámina 252)**

**- 22. *Melón, sandía, brevas y conejo***

Óleo sobre lienzo, 63 x 77,5 cm.

Fdo.: “D<sup>n</sup>. Felis Lorente. P. Val<sup>a</sup>. 1779”

Madrid. Colección particular.

Compañero del anterior. Sobre el suelo, en un paisaje, aparecen un conejo muerto, un melón, media sandía y delante unas brevas sobre una hoja de higuera. Composición sencilla y en cierto modo algo torpe pues demuestra un mal conocimiento de la perspectiva con una intención más expositiva que de recreación de un espacio real. Sin embargo consigue un buen efecto decorativo.

Bib.: Navarrete, 2000, p. 31 (fig. 3)

**(Lámina 253)**

**Obras atribuidas**

**- 23. *Bodegón de col, cardo y alcachofas***

Óleo sobre lienzo, 36,5 x 66 cm.

Valencia. Colección Orts-Bosch.

En este caso descubrimos un paisaje de verduras en un paisaje con fuente ligado al tipo de representaciones que se produjeron en valencia durante el s. XVIII y que siguen lo creado por March y Yepes. Atribuida a Lorente por Navarrete Prieto junto con

la siguiente, de la que es pareja, debemos poner en duda esta atribución pues a pesar de la semejanza con los objetos representados por Lorente el autor de esta pintura demuestra una mejor mano en la disposición de los objetos y en la creación de los espacio. Además los objetos representados parecen tener una factura más blanda y suelta que los del pintor valenciano. Baste comparar el cardo de esta pintura con el de *Bodegón de niño con plato de higos*.

Bib.: Navarrete Prieto, 2000, p. 34, fig 13, p. 33.

**- 24. *Bodegón con girasoles y fuente***

Óleo sobre lienzo, 36,5 x 66 cm.

Valencia. Colección Orts-Bosch.

Al igual que sucede con su compañero no creemos que sea de mano de Lorente. El autor demuestra un buen dominio de la composición y una buena disposición de los objetos sobre el espacio que no solemos encontrar en Lorente.

Bib.: Navarrete Prieto, 2000, p. 34, fig. 14.

**Obras documentadas y no localizadas**

**- 25. *Bodegón de frutas***

Óleo sobre lienzo, 38 x 30 cm.

Fdo.: “D<sup>n</sup> Felis Lorente. P./ Vala. 1779”.

En 1944 en la colección de Hijos de S. Pierrat.

Aparecen representadas frutas, hortalizas y un jilguero.

Bib.: Oña Iribarren, 1944, p. 97, nº 71.

- 26. Según Cavestany (1936-40, p. 97) poseían obras suyas Colecc. Pierrat, Boix, R. Porrero y Madrazo (Lequeitio). Otras en la de D. Manuel Benedicto.

### **1. 3. 4. Catálogo de Pinturas Juan Bautista Romero**

#### **- 1. *Bodegón de frutas y hortalizas (La Primavera).***

Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm.

Fdo.: “Bau<sup>ta</sup> Romero fecit/ Año de 1781”

Barcelona. Comercio anticuario.

Sobre una mesa de madera aparecen diversos alimentos como un plato de melocotones, cerezas y peras. A su lado un pajarillo que se ha posado para picar los granos de dos espigas de trigo. Un gran repollo centra la composición, a su lado un manojo de cebolletas, calabacín y pimientos. A la derecha, colgados, aparecen dos trozos de carne. A la izquierda, de un pilar cuelga un candil con su llama encendida. Se trata, junto con su pareja, de una de las obras más tempranas que se conocen del autor. En ellas demuestra ya una alta calidad como pintor de objetos, con una técnica detallista y rica en efectos de calidades. También se descubre un conocimiento de modelos antiguos, tanto españoles como napolitanos, especialmente en el gusto por representar las gotas de agua perladas sobre la col. En el borde de la mesa aparece una inscripción en blanco con letras capitales: “PRIMAVERA”. Esto nos haría pensar en una serie de las estaciones con los alimentos de cada una. Sin embargo en este caso dudo mucho que la inscripción sea original, suposición que se ve reforzada al ver que los únicos alimentos que se dan en primavera son las cerezas pues el resto son estivales u otoñales.

A pesar de demostrar en estas obras que ya era un notable maestro a la hora de representar los objetos demuestra aún ciertas torpezas compositivas y una fuerte deuda con los modelos de Félix Lorente o de Antonio Viladomat.

**(Lámina 254)**

#### **- 2. *Bodegón de flores y alimentos (El Invierno)***

Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm.

Fdo.: “Bau<sup>ta</sup> Romero pingit/ en...” (tal vez VALENCIA).

Barcelona. Comercio anticuario.

Forma pareja con el anterior. Sobre el mismo tipo de mesa un jarrón de cristal con flores, algunas caídas sobre la mesa. El resto de la mesa llena de alimentos: morcillas, una naranja partida, azucarero o salero de cristal, plato con dos huevos, rama con tres naranjas, tortas de almendras, uvas pasas y palmitos. Composición de los

alimentos organizada en diagonales y en dos planos de izquierda a derecha. El florero demuestra como su dedicación a las flores será temprana. Sin embargo este adolece de un cierto arcaísmo en su factura y gusto. Será tras su paso por la Escuela de Flores bajo el tutelaje de Espinós, cuando sus composiciones florales evolucionarán hacia una mayor exquisitez. Así mismo vemos que Romero desde sus inicios se dedicará al género del bodegón y, pese a especializarse en la pintura de flores, nunca lo abandonará.

Al igual que en su compañera descubrimos una inscripción alusiva a las estaciones, en este caso se trata del INBIERNO. La relación de alimentos está en mayor consonancia con la época del año, pero la disposición de la inscripción, así como la representación del jarrón de flores nos hace mantener la idea de que se trate de un añadido. Si fuese una serie faltarían las alegorías del Verano y del Otoño.

**(Lámina 255)**

### **- 3. Bodegón con chuleta y asadura**

Óleo sobre lienzo, 33,5 x 46 cm.

Fdo.: “J. Bautista Romero Fecit” (áng. inf. izdo.)

Museo de Bellas Artes de Pontevedra (nº reg.: 4344).

Sobre un plinto de piedra, encima de unas hojas de lechuga vemos representada una chuleta de ternera y su asadura que se recortan sobre un fondo neutro. Punto de vista alto y cercano característico del artista. Sencilla composición de fuerte naturalismo representativo. Al contemplar esta obra no podemos dejar de pensar en la obra de Giacomo Nani, *Cuarto de cabrito* (Patrimonio Nacional) con la que guarda una gran semejanza lo que nos hace pensar que Romero la conociese o hubiese visto alguna pintura parecida.

La manera de representar la carne está en clara relación con la cabeza de carnero de la obra anterior por lo que debemos suponer que esta obra está realizada hacia los mismos años, en un periodo de juventud en que estaba más influido por un mayor realismo en sus composiciones.

Exp.: *Floreros, fruteros y bodegones*. Museo de Pontevedra, 1962.

Bib.: Sánchez Cantón, F. J.: “Escultura y pintura del siglo XVIII” en *Ars Hispaniae*, tomo XVII, Plus Ultra, Madrid, 1958, p. 36; Tilve Jar, M<sup>a</sup> A., 2003, p. 80.

**(Lámina 256)**

**- 4. Florero**

Óleo sobre tabla, 45 x 32 cm.

Fdo.: “Bautista Romero/ f Primer P./ ado en la R. A./ mia de S. Carlos/ Val. Año 178?”.

Madrid. Mercado del arte en 1997.

Sobre una mesa jarrón de cerámica roja con unas flores; una guirnalda aparece como colgada en primer plano. Gracias a la inscripción debemos suponer que esta obra fue la que el artista presentó en el concurso de 1785 para obtener la pensión que ofrecía la Academia de San Carlos en la modalidad de flores. Sin embargo Martínez Cuesta (Madrid, 1997, p. 250-251) a puesto esto en duda pues señala, acertadamente, que la obra que presentó para esta pensión fue un dibujo sobre papel azul como se indica en el Inventario de 1797-1834 (Aldana, 1970, p. 304, nº 31). El mismo historiador señala la posibilidad de que fuese el óleo presentado en el Concurso de 1786 si bien no coinciden las medidas. Del mismo modo no coincide con la fecha ni con las medidas del florero con el que obtuvo el Primer Premio de la primera clase de 1795 (Aldana, 1970, p. 302, nº 14). Cabe la posibilidad de que el pintor realizase esta obra para un particular o como regalo para promocionarse, y en ella recordase su reciente galardón.

Al comparar esta obra con el florero del *Bodegón de Invierno* descubrimos la extraordinaria evolución que tuvo el artista en la representación de los modelos florales que sin duda es fruto de las enseñanzas de su maestro Benito Espinós al que, tal y como indica el Doctor Pérez Sánchez, le une una directa relación en la que se descubre un tratamiento de las flores que deriva directamente de las obras de Arellano y Bartolomé Pérez. Esta deuda con el maestro se descubre claramente en la manera de pintar las flores con una pincelada pastosa y de trazo lento, muy diferente de las obras del artista de los años noventa, de las que son muy buen ejemplo los dos Floreros de la Real Academia de San Fernando, en las que primará una pincelada más delicada y transparente de extraordinario preciosismo del que carece todavía esta obra.

Bib.: Pérez Sánchez, 1997, p. 41-43, fig. 5.

Exp.: Madrid, Galería Caylus, p. 246-251.

**(Lámina 257)**

**- 5. Florero**

Óleo sobre tabla, 55 x 37 cm.

Fdo.: “Juan Bau<sup>ta</sup> Romero f<sup>t</sup>. 1796”.



Madrid. Real Academia de San Fernando (nº inv. 96).

Sobre un fondo neutro aparece una jarra de cristal con flores sobre una mesa. La iluminación y composición demuestran una deuda con su maestro Benito Espinós, al que sigue incluso en la manera de firmar en un trozo de arquitrabe colocado diagonalmente en primer plano para crear un mayor espacio.

La obra debió de ser un regalo del artista a Godoy, en cuya colección permaneció hasta 1808, año en que sus bienes son incautados. Posiblemente fue un regalo con el que se ganó su favor y por medio de este lograrse entrar a trabajar en la Fábrica de Buen Retiro en la que, recordemos, está ya trabajando en 1797. En 1816 entra en la Academia procedente de la colección de Manuel Godoy: “53. *Dos floreros con marco color obscuro, y filetes dorados en tabla, su autor Juan Bautista Romero, alto dos pies con uno y seis dedos de ancho*” (AABASF, sig. 619/3). En 1817 ya se encontraba en la galería de pinturas en la Sala de funciones: “nº 80. *Dos floreros en tabla de 2 pies de alto, con 1 pie y cuatro pulgadas de ancho, su autor Juan Bautista Romero*” (inventario de 1817, AABASF, CF-2/17). En el catálogo de 1818 aparece con su compañero en la Sala Larga (p. 15, nº 108). En el de 1821, en la Sala del Pasillo (p. 21, nº 141) y en 1824 en la Sala Quinta (p. 33, nº 7).

La obra pertenece a su obra de madurez, con unos fondos oscuros y una fuerte iluminación que hace resaltar las flores. Gotas de agua sobre las flores y la jarra de cristal. Estas obras muestran como Romero sigue de cerca los modelos que años antes había creado su maestro Espinós.

Al contrario que Benito Espinós, el pintor crea unas composiciones florales mucho más sencillas en las que prima una notable delicadeza y una mayor serenidad con una disposición de las flores que remarcan la verticalidad. Como nota de su conocimiento del mundo francés introduce en la composición floral un Aster de China o reina Margarita, especie introducida en Francia desde China hacia 1730-32 y que sin duda llegó a España en la segunda mitad del s. XVIII con los modelos para seda.

Bib.: Cavestany, 1936, p. 100 y 169, nº 149; Oña Iribarren, 1944, p. 98, nº 78; Pérez Sánchez, *Inventario de la Academia*, 1964, nº 96; Sánchez Cantón, 1965, p. 326; Rose Wagner, 1981, nº 528; Pérez Sánchez, 1983, p. 174, nº 160; López Terrada, 2001 p. 357, nº 58.

**(Lámina 258)**

**- 6. Florero**

Óleo sobre tabla, 55 x 37 cm.

Fdo.: “Juan Bau<sup>ta</sup> romero”.

Madrid. Real Academia de San Fernando (nº inv. 97).

Compañero del anterior. Sobre una mesa jarrón de cristal con flores que se recorta en un fondo neutro. El tipo de fondo claro recuerda los modelos creados por Espinós en los años ochenta. Así mismo, demuestra un tipo de composición de gran simplicidad y una riqueza cromática que contrastan muy bien con una pincelada preciosista que le convierten en el más destacado pintor de flores que en esos años trabajaba en Madrid. Recordemos que al año siguiente esta trabajando en la Fábrica del Buen Retiro donde decoraba porcelana con motivos florales.

Como el anterior la obra perteneció a Manuel Godoy. En 1817 ya se encontraba en la galería de pinturas en la Sala de funciones (véase la pintura anterior. En el catálogo de 1818 aparece con su compañero en la Sala Larga (p. 15, nº 110). En el de 1821 en la Sala del Pasillo (p. 21, nº 143), en 1824 en la Sala Quinta (p. 33, nº 9).

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 100 y 168, nº 147; Oña Iribarren, p. 98, nº 79; Pérez Sánchez, Inventario de la Academia, 1964, nº 97; Sánchez Cantón, 1965, p. 326; Rose Wagner, 1981, nº 529; Pérez Sánchez, 1983, p. 174, nº 161.

**(Lámina 259)**

**- 7. Florero**

Guache, 46,5 x 33 cm.

Colección Marqueses de Moret.

En un jarrón claveles, capullos de rosas y campanillas blancas. Composición muy semejante a la de las de la Academia de San Fernando.

Bib.: Cavestany, 1936-40, p. 169, nº 153; López Terrada, 2001, p. 252, nota 171.

**- 8. Florero**

Óleo sobre tabla, 31,5 x 27,5 cm.

Fdo.: “Juan Baut.<sup>ta</sup> Romero”.

Madrid, en comercio en 2002.

Sobre una mesa un jarrón de cristal con flores, azahar, margaritas y rosas. En el fondo, a la derecha, aparecen unas masas de árboles. Excelente obra que recuerda

claramente a las existentes en la Academia de San Fernando especialmente la nº 6. Al igual que sucede con Espinós el pitor representará una gran variedad de jarrones de cristal, algo característico de las pinturas florales de fines de siglo.

**(Lámina 260)**

**- 9. Florero**

Óleo sobre tabla, 42 x 30 cm.

Fdo.: "J. B. Romero fe.º".

Madrid. En comercio en 1972.

Sobre una repisa de piedra un jarrón de cristal con flores. Fondo neutro. Fuerte unión estética y compositiva con los floreros de la Academia de San Fernando, especialmente con el nº 96.

Bib.: Subastas Durán, Madrid, nº XXVIII, 9 de Mayo de 1972, nº 4; Luna, 1984, p. 154-156, nota 32, nº 9; López Terrada, 2001, p. 252, nota 171.

**(Lámina 261)**

**- 10. Florero**

Óleo sobre tabla, 42 x 30 cm.

En comercio en 1972, Madrid.

Compañero del anterior. Misma composición sin firmar.

Bib.: Subastas Durán, Madrid, nº XXVIII, 9 de Mayo de 1972, nº 4; Luna, 1985, p. 154-156, nota 32, nº 10; López Terrada, 2001, p. 252, nota 171.

**(Lámina 262)**

**- 11. Flores**

Óleo sobre tabla, 54 x 65 cm.

Fdo.: "J. Bautista Romero" (ang. inf. dcho.).

Patrimonio Nacional (nº. inv.: 10063868). Palacio Real de Madrid.

Composición floral de extraordinaria calidad, comparable a las realizadas por Espinós. Sobre un fondo neutro oscuro, un agrupamiento de flores de distintas especies (almendro, claveles, rosas, bolas de nieve). Composición radial muy cercana a Espinós al que sigue también en el uso de la luz, aunque muestra un conocimiento de la obra de

Margarita Caffi, cuyas pinturas son abundantes en España. Recordemos que durante las dos últimas décadas de la centuria esta artista fue muy valorada en especial por Carlos IV que poseyó obras suyas. No sería nada extraño que el monarca al encargarle esta obra pidiese que se copiasen los modelos de la milanese. Es posible que Romero, conocedor de los gustos del monarca, tuviese en cuenta alguna obra de esta pintora.

Existe un contraste muy fuerte entre luz y sombra, con un resalte de los brillos de rojos y blancos. Una de las mejores obras del artista. Acabado acharolado característico de la época que le diferencia del más rápido y vibrante de Espinós. Su estancia en Madrid y en la Academia de San Fernando hace que el artista cambie su modo de pintar evolucionando hacia modos más cercanos a los maestros del barroco.

**(Lámina 263)**

#### **- 12. Florero**

Óleo sobre lienzo, 52 x 62 cm.

Raleigh. The North Carolina Museum.

Donación de la North Carolina Art Society, Fonds Robert F. Phifer.

Sobre un pedazo de piedra un jarrón bulboso de cristal con un ramo de flores dispuestas radialmente (rosas, anémonas, ranúnculo, etc...). Detrás, a la derecha, se abre un paisaje de tonalidades verdes y azules en el que se ve un trozo de torre. En primer plano a la izquierda, trozo de entablamento que crea un punto de contraluz que demuestra las deudas compositivas con Espinós. Es a este último a quien Romero toma como modelo para realizar este tipo de representación. A pesar de que la obra se encuentra sin firmar siempre se ha considerado de mano del artista valenciano. Así lo confirma el estilo y la técnica que tienen una completa similitud con las obras que conocemos del artista. A pesar de que Sullivan relaciona la técnica del artista con los maestros del barroco español como Juan Fernández “el Labrador”, Juan de Espinosa y Antonio Ponce no consideramos que este juicio sea acertado. Sí tiene un punto de contacto con modelos de Juan de Arellano o Francisco Pérez Sierra pero la verdadera fuente de Romero está en la pintura francesa del siglo XVIII con un preciosismo y una delicadeza muy diferente a los pintores citados por el historiador norteamericano. No deja de resultar curiosa la semejanza de la composición con y la factura con las obras de su casi contemporáneo Ludovico Stern (Roma, 1709- 1777).

Así mismo Sullivan fecha la obra entre 1780 y 1790 y considera que está entre las realizadas en sus primeros años. La diferencia de pincelada y la claridad de la escena concuerdan mejor con las obras fechadas en los años noventa en los que consideramos que se realizó la pintura.

Bib.: Gaya Nuño, 1958, p. 292, nº 2514; Sullivan, *Catalogue of Spanish paintings*, Raleigh, 1986, p. 83-85, nº 26; Pérez Sánchez, 1987, p. 194, fig. 206.

**(Lámina 264)**

### **- 13. *Florero***

Óleo sobre lienzo, 52 x 62 cm.

Raleigh. The North Carolina Museum.

Donación de la North Carolina Art Society, Fonds Robert F. Phifer.

Compañero del anterior. Sobre una piedra cesto de flores medio volcado para exhibirlas mejor. Detrás, a la izquierda, restos de ruinas clásicas y vegetación. Fondo a la derecha más claro, luz desde la izquierda. Excelente calidad del artista.

La introducción de ruinas clásicas demuestra su aprendizaje en la Escuela de Flores con Espinós y la influencia de los modelos decorativos del Renacimiento.

Bib.: Gaya Nuño, 1958, p. 292, nº 2515; Sullivan, 1986, p. 85-86, nº 27; Pérez Sánchez, 1987, p. 195, fig. 207.

**(Lámina 265)**

### **- 14. *Florero en un paisaje***

Óleo sobre lienzo, 52 x 65 cm.

Fdo.: "J. B. Romero" (en el tallo).

Madrid. Colección particular.

Sobre el suelo aparece un ramo de flores en un cestillo que se ha volcado. Al fondo, masa de árboles a la izquierda, con restos de arquitectura clásica, que crea una zona en sombra y más claro la zona de la derecha. Es patente la relación de esta obra con las del Museo de North Carolina, tanto en el tamaño de la obra como en el modo de componer e iluminar las flores. Pérez Sánchez destaca el minucioso tratamiento de las flores y la minuciosidad extrema en la representación de la mosca sobre la azucena y en las gotas de agua, e indica que está relacionado con las obras de la Academia de San Fernando y de Patrimonio Nacional. Esta relación con los modelos del maestro se

descubre en la manera de representar las flores en el suelo que era tan del gusto del Director de la Escuela de flores de Valencia como demuestran sus primeras obras o también en relación con las obras de José Ferrer al que Romero debía conocer y sin duda influyó en sus obras.

Bib.: Pérez Sánchez, 1997, p. 42, fig. 6.

**(Lámina 266)**

**- 15. *Dulces y botella de vino***

Óleo sobre tabla, 43,2 x 54,8 cm.

Firmado: “Romero” (en una piedra).

Raleigh. Museo de North Carolina (donada por la Phifer Funds).

Procede de Madrid, Miguel Ángel Muguero; Madrid, Hijos de D. Santiago Pierda.

Sobre un mantel, colocado sobre el suelo, aparecen dispuestos una serie de alimentos y objetos: un gran pastel de huevos y carne, un plato de ensalada de huevos y lechuga, una botella de vino blanco, una copa de cristal y dos pasteles más, uno de ellos puesto sobre un trozo de papel de carta, en el que pueden leerse algunas líneas: “de/ su Alteza y Mandado por/ Sor. Mio Gesucristo Dios”. Fondo de paisaje con plantas.

Como ya hemos señalado más arriba, Romero, además de un magnífico pintor de flores, será uno de los pintores de bodegones más importante del siglo XVIII. Esta obra es un buen ejemplo de ello. Según parece el artista intenta representar un servicio de merienda lo que hace con una excelente calidad, no solo en la técnica, preciosista y minuciosa, sino también por la composición, muy ordenada y sencilla, donde cada objeto parece que esta colocado con sumo cuidado. Si recordamos los bodegones de las estaciones realizados en 1781, descubrimos el largo camino realizado por el pintor tras su paso por las academias de San Fernando y San Carlos donde ha aprendido los valores neoclásicos que aquí pone en práctica con una ordenación más cuidada de los objetos y un dibujo más preciso.

La dedicación a “Su Alteza” nos hace pensar que posiblemente se tratase de algún familiar o persona relacionada con los reyes por lo que la obra correspondería al último periodo del artista en Madrid cuando ya trabajaba para la Fábrica del Buen Retiro. Sin embargo el papel podría ser el envoltorio del pastel que está encima aunque su posición central nos inclina a pensar que sea más bien un memorial.

Bib.: Cavestany, 1936, p.160, lám. LXVI, nº I; Oña Iribarren, 1944, p. 98, nº 80; Gaya Nuño, 1958, p. 291-2, nº 2512; Sullivan, 1986, p. 81-83, nº 25.

**(Lámina 267)**

**- 16. *Servicio de chocolate y fresas***

Óleo sobre tabla, 43,2 x 58,4 cm.

Fdo.: “ROMERO” (en un trozo de madera).

Raleigh, The North Carolina Museum of Art.

Procede de Madrid, Miguel Ángel Muguiro; Madrid, Hijos de D. Santiago Pierda.

Compañera de la anterior. Sobre un mantel con puntilla de encaje que se asienta en el suelo, vemos una mancerina de chocolate, pastas, dos panecillos, plato de fresas, otro menor con azúcar, cuchillo y cuchara, todo recortado sobre un fondo de paisaje.

Si el anterior representaba un almuerzo en este caso nos encontramos una sofisticada merienda típica del s. XVIII que el artista gustaba de representar como veremos en otras obras. Al igual que la anterior debe tratarse de una obra de madurez cuando el pintor ya trabajaba en Madrid, algo que confirmaría la presencia de la mancerina de porcelana o las fresas que nos recuerdan la producción de Aranjuez.

Bib.: Cavestany, 1936, p. 160, lám. LXVI. nº II; Newark Museum (New Jersey), 1964, p. 29, nº 28; Sullivan, 1986, p. 79-81, nº 24; Pérez Sánchez, 1987, p. 200, fig. 208.

**(Lámina 268)**

**- 17. *Bodegón de dulces***

Óleo sobre lienzo, 46 x 62,5 cm.

Fdo.: “Bautista Romero Pingit”

Madrid. Colección Benavides.

Sobre una mesa aparecen representados diferentes objetos: una bandeja con dulces, otra bandeja de pie alto con vasos de cristal con agua o algún licor. A la izquierda, una preciosa mancerina de porcelana con chocolate (muy similar a la del cuadro anterior del Museo de North Carolina). Una taza de porcelana decorada con motivos florales chinos, una tetera de plata y un azucarero del mismo juego que la taza.

Estos objetos se convierten en una bella representación de un servicio de merienda propio de una clase social elevada. Al igual que en las anteriores obras, la composición es muy ordenada con una disposición de los objetos perfectamente

estudiada lo que demuestra un conocimiento y desarrollo del bodegón neoclásico tanto español (López Enguídanos) como francés (Liotard). Así mismo, es fascinante la maestría preciosista el representar alguno de los objetos de lujo que le convierte en el más refinado, junto a Paret, de nuestros bodegonistas.

Bib.: Luna, 1984, p. 156-157, nº 12, Pérez Sánchez, 1987, p. 197, fig. 210.

**(Lámina 269)**

**- 18. *Bodegón de pescado y legumbres***

Óleo sobre lienzo, 46 x 63 (63 x 99) cm.

Fdo.: “Baut.<sup>a</sup> Romero Pingit”.

Madrid. Colección Benavides.

Pareja del anterior. En este caso nos encontramos con un servicio de almuerzo. Sobre la misma mesa que la pintura anterior, el artista coloca un plato de sardinas en salazón sobre hojas de lechuga, otro plato con aceitunas aderezadas, en otro una especie de frutos secos macerados y una cuchara. Sobre una servilleta un cuchillo y un tenedor con dos panes, detrás un plato con almendras y un tarro de cristal que según la inscripción de la tapa se trata de melocotón, seguramente en almíbar. Según Luna el artista refleja un cierto conocimiento de Meléndez y alguna reminiscencia de autores franceses como André Bouys cuya obra pudo conocer o tratarse de una coincidencia de métodos más que a un contacto real. Realmente no se acerca demasiado a los modelos de Meléndez y si algo más a los de Enguídanos.

Bib.: Luna, 1984, p. 155-157, nº 11; Pérez Sánchez, 1987, p. 197, fig. 209.

**(Lámina 270)**

**- 19. *Bodegón de dulces y claveles***

Óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm.

Williamstown. Wlillians College Museum of Art.

Sobre una mesa de canto moldurado se colocan una serie de dulces amontonados, detrás una bandeja de pie alto con vasos de cristal y de cerámica, frutas escarchadas y frutos secos. La obra fue atribuida a Romero por López Rey pero no aporta ninguna noticia sobre ella. La atribución será aceptada por Pérez Sánchez. Ambos historiadores estaban acertados en la autoría pues la obra responde perfectamente a los modelos y manera de hacer del valenciano. La delicadeza y



preciosismo con el que representa la calidad de los dulces o de los vasos de cristal recuerda a los modelos que acabamos de ver. De nuevo el artista representa un bodegón de merienda con el motivo anecdótico de los claveles que a modo de decoración están clavados en trozos de dulce.

No deja de resultar curiosa la relación de esta composiciones con algunos modelos creados en Nápoles por Tomasso Realfonso (en especial la *Natura morta con cioccolatiera, dolci e vaso di fiori*, Colección privada, reproducido en *La Natura Morta in Italia*, p. 955, nº 1160). Es muy posible que el artista valenciano conociese alguno de estos modelos.

Bib.: New Jersey, Museo de Newark, 1964, p. 27, nº 24; Pérez Sánchez, 1987, p. 199, fig. 211

**(Lámina 271)**

#### **- 20. Bodegón de merienda**

Óleo sobre lienzo, 30 x 42,5 cm.

Bilbao. Museo de Bellas Artes (Inv. nº 82/428).

Sobre una mesa aparece una jícara de porcelana con chocolate, una cucharilla, pan, una vela, un vaso de cristal con agua, unas tijeras y una taza de cristal sobre un plato de porcelana. A pesar de no estar firmada la obra se puede atribuir sin duda alguna a la mano de Juan Bautista Romero pues el punto de vista alto y cercano, así como la disposición ordenada de los elementos representados son característicos del autor. Aún más, la factura de los objetos guarda una estrecha relación con otras obras del artista como los bodegones de la colección Benavides o del Museo de North Carolina que acabamos de ver.

**(Lámina 272)**

#### **- 21. Bodegón con carne, pan, zanahorias, botella y copa.**

Óleo sobre lienzo, 18,2 x 24 cm.

Adquirido por el Estado Español.

Se trata sin duda, junto a su compañera de dos obras de mano de Romero como se comprueba al compararlo con los conocidos en Estados Unidos o en la colección Benavides. Sobre una mesa aparecen diversos objetos representados con gran calidad.

Así en un plato de porcelana (tal vez Alcora, tal vez Buen Retiro) aparecen varios trozos de carne, junto a él un pan, un manojo de zanahorias, un cuchillo, un salero y detrás una bellísima botella de cristal, decorada con filetes de oro con vino, acompañada de su copa. Todo sobre un fondo oscuro.

La obra pertenece a su momento de madurez como demuestra la maravillosa factura a la hora de representar el plato con carne o el brillo cristalino de la botella.

Bib.: *Spanish old master paintings*, Sotheby's, Londres, 9 Diciembre de 2004, p.122-123, nº 361.

**(Lámina 273)**

## **- 22. Servicio de chocolate**

Óleo sobre lienzo, 18,2 x 24 cm.

Adquirido por el Estado Español en 2004.

Compañera de la anterior. Muestra la misma calidad técnica que esta. Sobre una mesa aparece, en el centro de la composición, una bella chocolatera de metal que refleja maravillosamente los pedazos de pan que tiene al lado, junto a ellos un azucarero de porcelana. Al lado una taza de porcelana con su platito y cucharilla. Confundidos con una obra del círculo de Anne Vallayer-Coster con la que se ha relacionado numerosas veces al pintor valenciano por su preciosismo.

Como ya hemos visto en otras ocasiones, a Romero le gusta crear parejas de bodegones con dos tipos de comidas, meriendas y almuerzos. Estas dos obras no son una excepción y en ellas, de una manera más simple, vemos dos magníficas representaciones de este tipo de representaciones que muestran una delicada y preciosista pincelada como demuestra la chocolatera.

Al igual que en las obras de Meléndez, Romero se convierte en un cronista de los gustos de la época con una escena típica de una merienda a base de chocolate que será tan típica en la nobleza y burguesía de la época.

Bib.: *Spanish old master paintings*, Sotheby's, Londres, 9 Diciembre de 2004, p.122-123, nº 361.

**(Lámina 274)**

## **- 23. Bodegón con hortalizas**

Óleo sobre lienzo, 62 x 75,5 cm.

Fdo.: "Juan Bautista Romero. 1800" (águila inferior derecho).

Patrimonio Nacional (nº Inv.10006135). Palacio de Riofrío.

En esta pintura el artista realiza una representación de frutos hortícolas, dentro de la tradición puramente española. Composición diagonal compensada por las cebollas colgadas. Ambas obras deben de ser de regalos del pintor al monarca posiblemente acompañando algún tipo de memorial. Tal vez al contemplar estas obras el monarca decidiese hacerle trabajar en la decoración de la Casita de El Labrador de Aranjuez junto con Zacarías González Velázquez o fuesen un presente de agradecimiento por su nombramiento como pintor de la Fábrica del Buen Retiro. Estas obras demuestran la versatilidad del artista dentro de las representaciones de naturaleza muerta. Excepto bodegones de caza, realizó todo tipo de representaciones de este género por lo que le podemos considerar como el más interesante pintor de fin de siglo.

**(Lámina 275)**

#### **- 24. *Cesta de frutas***

Óleo sobre lienzo, 79,7 x 61 cm.

Fdo.: "Juan Bau.<sup>ta</sup> Romero. 1800" (águila inferior derecho).

Patrimonio Nacional (nº inv. 10066509). Palacio de Riofrío.

Una de las más complejas composiciones de frutas del pintor. Vemos una cesta de mimbre llena de frutos: peras, manzanas, racimos de uvas, higos, melocotones y una granada al lado. En una posición más elevada sobre un sillar de piedra un melón, uvas y otras frutas. Fondo luminoso a la izquierda. Excelente calidad, a pesar de que la obra está muy sucia con el barniz oscurecido. Composición muy centrada, bien organizada, desarrollo vertical. Frutos de temporada (septiembre). Debe tratarse de algún regalo del artista al monarca con el que quizá lograrse su puesto en la fábrica del Buen Retiro, o bien como agradecimiento, pues en 1800 ya trabajaba en dicha manufactura. La obra parece datarse en 1800 si seguimos el número que aparece a la derecha de la firma. Sin embargo la inscripción parece pertenecer a otra mano por lo que podría tratarse de un número de inventario.

De nuevo nos llama la atención la similitud con obras de Tomasso Realfonso como la *Naturaleza muerta de frutas* que se conserva en el Palacio Real de Nápoles.

Exp.: Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 2002, 315-316, nº 97.

Bib.: *Luis Meléndez. Bodegones*, cat. Exp. Museo del Prado, Madrid, 2004, p. 99 y 100, fig. 44.

**(Lámina 276)**

**- 25. *Bodegón de frutas***

Óleo sobre tabla, 53 x 68,2 cm.

Fdo.: “Juan Bautista/ de Val<sup>a</sup>”.

Patrimonio Nacional (nº inv.: 10063885). Palacio Real de Madrid.

Sobre el suelo en el campo aparecen diversas frutas, algunas en un cestillo y otras en una cesta. Otras aparecen esparcidas por el suelo. Al aparecer uvas, granadas y melocotones parece tratarse de una escena de otoño.

Obra de excelente calidad. En ella demuestra el artista estar al tanto de la pintura de género que se desarrolla en Madrid, tanto lo creado por Meléndez como el conocimiento de obras de las colecciones reales, en especial de origen napolitano. Así la manera de exponer las frutas sobre un escalón en un paisaje está tomada de modelos de Meléndez que derivan de elementos meridionales italianos. Además descubrimos una composición ordenada, equilibrada, dentro del estilo del pintor madrileño. Factura con una pincelada apretada, lejana de su etapa valenciana donde usaba una pincelada más rápida y vibrante. Buena composición del color que demuestra su formación en la Academia. La obra anticipa lo que más adelante harán otros pintores españoles en especial Lacoma.

**(Lámina 277)**

**- 26. *Perdices con una guirnalda***

Óleo sobre lienzo, 59,5 x 74,5 cm.

Fdo.: “Juan Bautista Romero” (ángulo inferior izquierdo).

Patrimonio Nacional (nº inv. 10087453). Palacio Real de Madrid.

Obra de gran interés dentro de la obra de Romero. En el interior de una guirnalda de flores aparecen dos perdices torcaces en un espacio de terreno con plantas. Sin lugar a dudas, el modelo deriva de las enseñanzas de Benito Espinós que usó este tipo de composiciones tomadas del mundo flamenco. Es muy posible que el pintor conociese directamente las obras de Daniel Seghers o Peter Brueghel. Hasta ahora es la única obra de Romero en la que representa animales vivos, lo que podemos calificar de

novedad. Es muy posible que la afición de Carlos IV por la caza fuese el motivo por el que Romero realizase esta composición.

(Lámina 278)

### **Obras documentadas y no localizadas**

#### **- 27. Florero**

Óleo sobre tabla, 40 x 50 cm.

Florero firmado. En el Inventario de las Pinturas del Palacio Real de Madrid en 1870. Podría tratarse del Florero que se conserva en el Palacio Real de Madrid (nº. inv.: 10063868) si bien las medidas no concuerdan.

Bib.: Luna, J. J., “Inventario de las pinturas del Palacio Real de Madrid en 1870 y Actas de Corrección del mismo inventario en 1783”, Madrid, 1974, p. [37].

#### **- 28. Florero**

Óleo sobre tabla, 3 pies x 2 pies 3 pulg.

Bib.: *Catálogo de los cuadros y Esculturas pertenecientes a la Galería de SS AA RR los Serenísimos Señores Infantes de España, Duques de Montpensier*, 1866, Sevilla, p. 82, nº 206.

#### **- 29. Florero**

Óleo sobre tabla, 3 pies x 2 pies 4 pulg.

Bib.: *Catálogo de los cuadros y Esculturas pertenecientes a la Galería de SS AA RR los Serenísimos Señores Infantes de España, Duques de Montpensier*, 1866, Sevilla, p. 82, nº 207.

#### **- 30. Florero**

Óleo sobre tabla, 3 pies x 2 pies 4 pulg.

Bib.: *Catálogo de los cuadros y Esculturas pertenecientes a la Galería de SS AA RR los Serenísimos Señores Infantes de España, Duques de Montpensier*, 1866, Sevilla, p. 82, nº 208.

**- 31. Florero**

Óleo sobre tabla, 3 pies x 2 pies 3 pulg.

Bib.: *Catálogo de los cuadros y Esculturas pertenecientes a la Galería de SS AA RR los Serenísimos Señores Infantes de España, Duques de Montpensier*, 1866, Sevilla, p. 82, nº 215.

**- 32. Florero**

Óleo sobre tabla, 3 pies x 2 pies 3 pulg.

Bib.: *Catálogo de los cuadros y Esculturas pertenecientes a la Galería de SS AA RR los Serenísimos Señores Infantes de España, Duques de Montpensier*, 1866, Sevilla, p. 82, nº 216.

**- 33. Unos fruteros**

En 1841 se encontraban en la colección de Antonio Gimeno.

Bib.: Gil, R., *Arte y Coleccionismo privado en Valencia del s. XVIII a nuestros días*, Valencia, 1994, p. 223. (la col. aparece en el *Diario Mercantil de Valencia*, Valencia, 29 de octubre de 1841, nº 302, p. 1).

**- 34. Tres floreros y un dibujo**

Presentados por el artista en 1786 en el Concurso General de la Academia de San Carlos.

Bib.: Aldana, 1970, p. 200.

**- 35. Cuatro fruteros**

Se encontraban en la colección del marqués de Salamanca, entre los cuadros ofrecidos a Isabel II en 1848: “Romero. Cuatro fruteros. 500 rs. Alto 1 pie y 4 pies, ancho 1 pie y 10 pies” (AGP, leg. 39).

## **Catálogo de Dibujos**

### **- 1. *Diseño para tela***

Lápiz negro y clarión. Papel verjurado gris verdoso, 526 x 330 mm.

Inscripción: “repente de 1” Clase de flores/ J. Bta. Romero- 95” y “26”. En el ángulo superior, rúbrica. Sello de la RASC.

Museo de Bellas Artes de Valencia (cat. nº. 1312 A. E.).

Procede de la colección de la Academia de San Carlos.

Dibujo que pertenece a la prueba de repente del Concurso de 1795 donde el artista obtuvo el primer premio, que según la convocatoria debía servir para un cubre-piernas. Junto a él realiza a la aguada un dibujo para una capa pluvial y un florero para el ejercicio de pensado. El ramo de flores está compuesto por claveles, margaritas, ranúnculos y jazmines. A la izquierda decoración de roleos. Efecto de la luz tomado de las enseñanzas de Espinós.

Aldana señaló la posibilidad de que la obra fuese obra del hijo homónimo del pintor que también se formó en la Escuela de Flores si bien lo atribuía al pintor.

Bib.: Aldana, 1970, p. 247, nº 304; Valencia, 1997, p. 253 nº 70.

## **1. 4. CATALUÑA**

### **1. 4. 1. Catálogo de pinturas de Félix Cabanyes**

#### **- 1. *Bodegón de aves de caza y cesta con melocotones e higos***

Óleo sobre lienzo, 62 x 75 cm.

Fdo: "F. Cabanes pinxit 1748" (ángulo inferior izquierdo).

Mercado anticuario madrileño.

Sobre la mesa de una cocina aparecen varias aves muertas, una de ellas colgada de la pared. Detrás de ellas aparece un frasco de pólvora. Al lado derecho una cestilla de mimbre con melocotones e higos negros. En primer plano higos sobre la mesa y una rama con higos uno de ellos abierto. Contraste lumínico fuerte, retorno al naturalismo. Conocedor de la obra de Viladomat y de lo Italiano.

Bib.: Subastas La Habana, 8 de Junio de 2000, lote 1136: -.

**(Lámina 279)**

#### **- 2. *Bodegón con conejo, faisán y fruta.***

Óleo sobre lienzo, 62 x 75 cm.

Fdo.: "F. Cabanes pinxit/ 1748" (ang. inf. dcho.)

Mercado anticuario madrileño.

Colocado sobre el suelo o más bien sobre una fresquera una liebre muerta, una perdiz colgada de una cuerda, a su lado derecho un cartucho de pólvora y dos melocotones sobre sus hojas. A la izquierda un cuenco de porcelana azul y blanca (con escenas de pavos reales) con melocotones. A los pies del cuenco varios higos y una rama con dos de ellos. Detrás se ve el hueco de la fresquera. Recuerda en su concepción y composición a las obras de Félix Lorente si bien demuestra una mayor calidad en su técnica.

Bib.: Subastas La Habana, 8 de Junio de 2000, lote 1137.

**(Lámina 280)**



### 1. 4. 2. Catálogo de Pinturas de Salvador Molet

#### - 1. *Jarrón de cristal con flores*

Óleo sobre tabla, 56 x 40 cm.

Fdo.: "S. Molet".

Barcelona. Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi. (nº Inv. 104)

En esta bellísima composición floral la deuda con su maestro es muy clara y casi se puede considerar como una copia de los modelos de Benito Espinós. El jarrón de cristal, tantas veces usado por Espinós (como se ve en los Floreros del Museo del Prado), o la manera de representar las flores sobre la mesa (copia casi exacta, sin la maestría de Espinós, de *Jarrón de flores* de la Colección Brotons) son buena muestra de ello. Igualmente, el tipo de iluminación, con el jarrón sobre un fondo oscuro, nos hace pensar que esta sea una de las obras que entregó el artista entre 1791-94 (Pérez Sánchez lo fecha en 1825 al seguir el inventario de 1913). Incluso podríamos datarla con la fecha más temprana pues, ya en los años noventa, Espinós había cambiado la iluminación clara de sus primeras obras por otras más efectistas.

Catálogos: Fontbonà, F.; Durá, V., *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, I. Pintura*, Barcelona, 1999, p. 61.

Bib.: Gudiol, Alcolea y Ciriot, *Historia de la Pintura en Cataluña*, Madrid, s.a., p. 192; Subias Galter, 1951, p. 61; Pérez Sánchez, 1983, p. 189, nº 184; 1987, p. 217, lám. 227.

**(Lámina 281)**

#### - 2. *Flores en un jardín*

Óleo sobre tabla, 57 x 86 cm.

Barcelona. Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi. (Inv. nº: 137).

Esta obra demuestra las deudas de Molet con su maestro Espinós. La disposición de un ramillete de flores sobre restos de arquitectura ubicada en un jardín con un espacio abierto al paisaje es algo que será característico en la obra del Director de la Escuela de Flores de Valencia (*Florero en un paisaje*, Madrid. Colección privada, cat. nº 3). Del mismo modo, la iluminación y la manera de pintar las flores, con gran fragilidad y ligereza, es una nota característica de la pintura de flores de finales de siglo. En ella descubrimos cómo el artista olvida aquí su formación como diseñador de flores para entregarse a la creación de obras con un sentido puramente artístico.

Pérez Sánchez fechó la pintura en 1825 al tomar la información del inventario de 1913. Recordemos que el artista entregó una serie de obras durante su estancia en Valencia entre 1791-1794. La fuerte deuda que muestra esta pintura con Espinós en la composición y el uso de la luz nos hace pensar que se trate de una de estas obras.

Catálogos: Fontbonà, F.; Durá, V., *Catàleg del Museo de la Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, I. Pintura*, Barcelona, 1999, p. 61.

Bib.: Gudiol, Alcolea y Cirlot, Madrid, s.a., p. 192; Subias Galter, 1951, p. 61; Pérez Sánchez, 1983, p. 188, nº 181.

**(Lámina 282)**

### **- 3. Jarrón y Cestillo de Flores**

Óleo sobre tabla, 41 x 64 cm.

Barcelona. Real Academia de Bellas Artes de San Jordi (nº inv.: 144).

Sobre una mesa vemos un cestillo de metal con un centro de flores. En primer plano, a la izquierda, un podio con un jarrón de flores. La iluminación, con un fuerte carácter escenográfico, proviene de la izquierda creando un fuerte contraste de luz (en el cestillo) y sombra (en el jarrón de flores). Como en el anterior la fuerte deuda que observamos en esta obra con lo creado por Espinós que nos hace pensar que fuese realizada entre 1791-94.

Catálogos: Fontbonà, F.; Durá, V., *Catàleg del Museo de la Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, I. Pintura*, Barcelona, 1999, p. 61.

Bibliografía.: Gudiol, Alcolea y Cirlot, Madrid, s.a., p. 192; Subias Galter, 1951, p. 61; Pérez Sánchez, 1987, p. 217, il. 228.

**(Lámina 283)**

### **- 4. Flores en un vaso de cristal**

Óleo sobre tabla; 36 x 25 cm.

Fdo.: "S. M."

Barcelona. Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi (nº inv.: 55).

Extraordinaria simplificación de la pintura de flores. Con una iluminación mucho más cristalina. Debe ser obra de entorno a 1800. Se ha abandonado el barroquismo lumínico y compositivo y se centra en el neoclasicismo.

Catálogos: Fontbonà, F.; Durá, V., *Catàleg del Museo de la Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, I. Pintura*, Barcelona, 1999, p. 59.

Bib.: Gudiol, Alcolea y Cirlot, Madrid, s.a., p. 192; Subias Galter, 1951, p. 61;

**(Lámina 284)**

**- 5. Jarrón de flores sobre basamento circular**

Óleo sobre tabla, 47 x 33 cm.

Fdo.: "S. M."

Barcelona. Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi (nº Inv. 58)

Muy parecido al anterior en cuanto a concepción, en este caso cambia el formato del basamento que es circular. El artista demuestra cierta torpeza a la hora de colocar el jarrón sobre el basamento. La dureza de la pincelada así como la frialdad de la luz convierten esta obra en un claro ejemplo de la orientación clasicista de la pintura de flores.

Catálogos: Fontbonà, F.; Durá, V., *Catàleg del Museo de la Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, I. Pintura*, Barcelona, 1999, p. 60.

Bib.: Gudiol, Alcolea y Cirlot, Madrid, s.a., p. 192; Subias Galter, 1951, p. 62; Pérez Sánchez, 1983, p. 189, nº 183; 1987, p. 217, lám. 229.

**(Lámina 285)**

**- 6. Jarrón de flores sobre basamento circular**

Óleo sobre tabla, 47 x 33 cm.

Fdo.: "S. M."

Barcelona. Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi (nº inv. 103).

Composición idéntica a la anterior al igual que sus medidas lo que nos hace pensar que tal vez formasen pareja. Lo único que cambia es el jarrón.

Catálogos: Fontbonà, F.; Durá, V., *Catàleg del Museo de la Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, I. Pintura*, Barcelona, 1999, p. 61.

Bib.: Gudiol, Alcolea y Cirlot, Madrid, s.a., p. 192; Subias Galter, 1951, p. 61.

**(Lámina 286)**

**- 7. Jarrón de flores sobre una mesa**

Óleo sobre tabla, 51 x 36 cm.

Fdo.: "S. M."

Barcelona. Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi (nº inv. 110).

Composición muy interesante, con una enorme simplicidad del jarrón, de estilo imperio, así como las flores dispuestas de forma circular. Iluminación muy clara, parecida a José Garcés. Tal vez fuese uno de los dos comprados por la Academia en 1825.

Catálogos: Fontbonà, F.; Durá, V., *Catàleg del Museo de la Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, I. Pintura*, Barcelona, 1999, p. 62.

Bib.: Gudiol, Alcolea y Cirlot, Madrid, s.a., p. 192; Subias Galter, 1951, p. 61.

**(Lámina 287)**

**- 8. Jarrón de cristal con flores sobre basamento hexagonal**

Óleo sobre tabla, 36 x 23 cm.

Fdo.: "S. M."

Barcelona. Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi (nº inv. 57).

Tipo de representación que parte de los modelos de Espinós pero que será original de Molet en la que representa los floreros sobre un basamento monolítico lo que ayuda a crear una mayor monumentalidad típica del neoclasicismo. La luz es un tanto efectista. La obra podría fecharse hacia 1800-10.

Catálogos: Fontbonà, F.; Durá, V., *Catàleg del Museo de la Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, I. Pintura*, Barcelona, 1999, p. 59-60.

Bib.: Gudiol, Alcolea y Cirlot, Madrid, s.a., p. 192; Subias Galter, 1951, p. 61; López Terrada, 2001, Valencia, lám nº 59.

**(Lámina 288)**

**- 9. Jarrón de flores sobre basamento hexagonal**

Óleo sobre tabla, 35 x 23 cm.

Fdo.: "S. M."

Barcelona. Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi (nº inv. 56)

Misma composición que la anterior, tanto el basamento como el jarrón (que es muy parecido al anterior). Así mismo las medidas son iguales por lo que consideramos que ambas obras formaban una pareja.

Catálogos: Fontbonà, F.; Durá, V., *Catàleg del Museo de la Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, I. Pintura*, Barcelona, 1999, p. 62.

Bib.: Gudiol, Alcolea y Cirílot, Madrid, s.a., p. 192; Subias Galter, 1951, p. 61.

**(Lámina 289)**

**- 10. *Florero***

Óleo sobre tabla, 65 x 50,5 cm.

Patrimonio Nacional. Palacio de la Zarzuela (nº inv. 1005557).

Citado por Cavestany, p. 103

**Obras documentadas y no localizadas**

**- 11. *Flores en un jardín***

Óleo sobre tabla, 57 x 85 cm.

Fdo.: “Salvador Molet”.

Barcelona. Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi.

Expuesto en 1983 por Pérez Sánchez la obra se encuentra actualmente en paradero desconocido pues no es citada entre sus colecciones en 1999. Sabemos, por el catálogo de 1833, que en las colecciones de la Academia de San Jordi se conservaban 11 pinturas del artista. En los catálogos desde 1837 a 1872 aparecen 9. En 1913 se recogen de nuevo 10. Actualmente solo aparecen, de nuevo, 9 pinturas. Por lo tanto esta pintura ha desaparecido de la institución en los últimos años. Afortunadamente se conoce por una foto. Se trata de una obra con una mayor complejidad, muy parecida a las dos primeras del catálogo. De nuevo descubrimos la deuda con Espinós tanto en la concepción del escenario como en la luz, incluso en la manera de colocar en primer plano un trozo de arquitrabe para crear un efecto de contraluz. Considero, debido a esta deuda artística con Espinós, que tal vez se trate de una de las obras realizadas entre 1791-94.

Catálogos: Real Academia de San Jorge, 1913.

Bib.: Gudiol, Alcolea y Cirílot, *Historia de la Pintura en Cataluña*, Madrid, s.a., p. 192; Subias Galter, 1951, p. 62; Pérez Sánchez, 1983, p. 188, nº 182; López Terrada, 2001, p. 237.

## **Dibujos**

### **- 1. *Ramo de tulípanes, crisantemos y alhelíes***

Carboncillo papel verjurado, 52 x 31 mm.

Fdo.: “Salvador Molet”

9 de abril de 1792.

Valencia. Museo de Bellas Artes de San Pio V. (nº inv. 1311 A. E.)

Posiblemente sea la obra con la que consiguió un premio en la clase de flores el 6 de Agosto de 1792. El dibujo es un claro ejemplo de la deuda de todos los alumnos con la obra de Espinós. En la misma institución se conserva otro dibujo de Molet que representa un diseño para tejido (*Medallón con busto y varios adornos*, Aldana, nº inv.: 1542 A. E.)

Bibliografía: Aldana, 1970, p. 243, nº 216, lám. 33; López Terrada, 2001, p. 236.

### **1. 4. 3. Catálogo de pinturas de Antonio Viladomat**

#### **- 1. *Bodegón de Pavo muerto***

Óleo sobre lienzo, 65 x 101 cm.

Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña (nº inv. 24278).

Bib.: Maseras, 1935, p. 386; Benet, 1947, lám. XXXVI; Alcolea, 1959-60, I, p. 296, nº 185; II, p. 205; Pérez Sánchez, 1983, p. 154, nº 136 ; 1986, p. 175, il. 180 ; Alcolea, 1990, p. 310, nº 84.

#### **- 2. *Bodegón de caza***

Óleo sobre lienzo, 66 x 101 cm.

Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña (nº inv. 24276).

Bib.: Maseras, 1935, p. 386; Alcolea, 1959-60, I, p. 296, nº 183; II, p. 205; Pérez Sánchez, 1983, p. 155, nº 184; 1986, p. 175, il. 181 ; Alcolea, 1990, p. 312, nº 85.

#### **- 3. *Bodegón de verdura y peces***

Óleo sobre lienzo, 66 x 102 cm.

Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña (nº inv. 11632).

Bib.: Maseras, 1935, p. 387; Alcolea, 1959-60, I, p. 296, nº 184; II, p. 205; Pérez Sánchez, 1983, p. 155, nº 138; 1986, p. 175, il. 182 ; Alcolea, 1990, p. 314, nº 86.

### **Obras atribuidas**

#### **- 4. *Bodegón de cocina***

Óleo sobre lienzo, 82 x 105 cm.

Madrid. Mercado anticuario.

Bib.: *Finarte*, Madrid, 26 de octubre de 2000, nº 36.

## **2. CATÁLOGO DE CARTONES PARA TAPICES**

### **2. 1. Cartones de Ginés Andrés de Aguirre**

#### **- 1. *Bodegón de caza***

El cartón ha desaparecido.

El tapiz se encuentra en Patrimonio Nacional (Lana y seda, 200 x 100, Almacén. nº inv.: 10004953).

El cartón se entrega en enero de 1775. Lo realizará bajo la dirección de Maella y será supervisado por Antonio Rafael Mengs (AGP, Carlos III, leg. 48): “*Uno donde va pintado un jabalí muerto, con un perro oliéndole; dos pájaros muertos y una escopeta en el cielo y algunos instrumentos de caza, todo delante de unas peñas y algunas ramas y troncos, con lo que va adornado; su alto seis y seis dedos y ancho tres pies y ocho dedos en setecientos y veinte reales de vellón*”. Estaba destinado al Dormitorio de los Príncipes en el palacio de los borbones del monasterio de El Escorial sin embargo parece ser que nunca fue colocado en su destino pues según el inventario de 1788 el tapiz se encontraba suelto: “*Otra dicha (sobrepuesta) representa un jabalí muerto, un perro oliéndole y pertrechos de cazador, mide en quadro: nueve anas*” (*Inventarios Reales. Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, p. 237, nº 1836)

Inv.: AGP, leg. 681: Inventario 1780 (81), nº 146; Inv. 1782, nº 6; Inv. 1786: “*Otro representa un perro agarrado a un jabalí herido, una escopeta, y varios peltrechos de cazadores. Su ancho 3 ½ pies. Alto 6 ½*”. Debe tratarse de este con la única variación de que el jabalí no está muerto.



Bib.: Held, J., 1971, p. 81, nº 2; Moráles y Marín, J., L., 1991, p. 39-40, doc. 4-5.

## **- 2. Conejos en un país**

Cartón desaparecido.

El tapiz en las colecciones de Patrimonio Nacional (nº inv.: 10013425). Actualmente en el Comedor de Gala del Escorial.

Compañero del anterior lo entrega en la misma fecha en enero de 1775. Realizado bajo la dirección de Maella y destinado al Dormitorio de los Príncipes en el palacio de los borbones del monasterio de El Escorial (AGP, leg. 48): “*En otro donde van dos conejos junto a su viverar, adornado con un árbol y algo de país; tiene de ancho un pie y trece dedos y alto diez pies y ocho dedos, en cuatrocientos ochenta reales de vellón*”. Al igual que sucedió con el anterior el tapiz no fue utilizado para el fin al que estaba destinado sino que se utilizó para decorar la pieza Antecámara de la Reyna en el mismo palacio donde se encontraban en 1788 atribuidos a la mano de Ramón Bayeu con cuyos tapices compartía este la decoración de la estancia (*Inventarios Reales. La Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, p. 217, nº 1744).

La deuda de esta obra con Maella se demuestra en la atribución del cartón a este pintor en el inventario de 1780.

Otro tapiz se encuentra en la catedral de Santiago. Lana y seda, 256 x 50.

AGP, leg. 681: Inventario 1780 (81), nº 147-, Inv. 1782, nº 7; Inv. 1786: “*Otra representa dos conejos comiendo yerba al pie de un árbol*”.

Bib.: Tormo, 1923, Doc. 4, G 7, Doc 6, G; Held, 1971, p. 81, nº 3, p. 82, lám. 72, Moráles y Marín, J., L., 1991, p. 39, doc. 4.

## **- 3. Gato y perro**

Óleo sobre lienzo, 149 x 114 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: 2893).

No poseemos el recibo de esta obra pero por el inventario de 1782 sabemos que fue realizado bajo la dirección de Maella: “*Yd. Otra representa un perro ladrando a un gato que está subido a un árbol y otro a más distancia enfurecido contra el perro. Su ancho 4 pies. Alto 5 y 5*”. Del mismo modo gracias al Inventario de 1786 descubrimos que fue pintado para la Pieza Dormitorio de los Ser<sup>mos</sup> Señores Príncipes en el Rl.

Palacio de San Lorenzo por lo que debemos suponer que se realizó hacia 1775. En el Inventario de 1834 aparece atribuido a Mariano Nani (fol. 78 vº).

El tapiz sacado por este cartón se encontraba, en 1788, en el dormitorio, ya de los reyes, de El Escorial: “*la sobrepuerta, un perro ladrando a un gato que está suvido en el árbol*”. (Inventario Carlos III, p. 223, nº 1751).

El Tapiz en el Patrimonio Nacional (nº Inv. 10004322, 164 x 120)

A.G.P., leg. 681: Inv. 1782, nº 10; Inv. 1786.

Bib.: Tormo 1923, U 5747, Doc. 3 und 6, U und Doc. 4, U 10; Held, J., 1971, p. 87, nº 18, il. 85.

**(Lámina 295)**

#### **- 4. Bodegón de caza**

El cartón ha desaparecido.

El tapiz en Patrimonio Nacional (Almacén, nº inv.: 10004323).

Lana y seda, 141 x 123 cm.

Compañero del anterior por lo que suponemos que se realiza hacia 1775. Dirección de Maella, para la Pieza dormitorio de los Príncipes en el Palacio de él Escorial (AGP, leg, 681, Inv. de 1786). En el inventario de 1782 descrito como: “*Yd. Otro representa un gamo muerto, un perro oliéndole, a los lados algunos árboles. Su ancho 4 pies. Alto 5 y 5*”. El tapiz se encontraba en 1788 en la dependencia para la que estaba destinado: “*Una gama muerta y un perro oliendola*” (*Inventarios Reales. Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, p. 223, nº 1751)

Inv. 1782, nº 11, Inv. 1786.

Bib.: Tormo 1923, Doc. 3 y 6, V y Doc 4, V 11; Held, J., 1971, p. 87, nº 19, lám. 86.

#### **- 5. Milano comiendo un conejo**

Cartón desaparecido.

El tapiz en Patrimonio Nacional (Lana y seda, 118 x 75 cm.; nº inv.: 10032102), actualmente en El Escorial, Tocador de la Reina.

Compañero de los anteriores, aparece en el inventario de 1786 como obra de Gines Andrés de Aguirre, realizado bajo la dirección de Maella (AGP, Inv. 1786), para la pieza del dormitorio de los príncipes de El Escorial: “*Un milano comiendo las tripas a un conejo. 6 pies por 3 pies*”. El tapiz aparece en ese lugar, como un sobre balcón, en

el Inventario de 1788: “*un alcotán comiendole las tripas a un conejo*” (*Inventarios Reales. La Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, p. 223, nº 1751).

En Patrimonio Nacional aparece atribuido a José del Castillo seguramente por su semejanza con la obra de este pintor *Milano sobre aves muertas*. Esto no hace sino señalar la proximidad que tenían los modelos de unos y otros artistas. Todos ellos sometidos a las directrices de Maella y Bayeu. Mantenemos la atribución a Aguirre pues el tapiz se encontraba con toda la serie realizada por este para el dormitorio de El Escorial.

Bib.: Tormo 1923, Doc. 3, Y, Doc 5 EE 167, Doc. 6, EE; Held, J., 1971, p. 88, nº 20.

#### **- 6. *Lucha de aves***

Cartón desaparecido.

Tapiz en el Patrimonio Nacional, en el Dormitorio del Rey del palacio de San Lorenzo de El Escorial.

Lana y seda 119 x 170.

Compañero de los tres anteriores. Dirección de Maella (AGP, leg. 681, Inv. 1786). Para la pieza dormitorio de los príncipes en El Escorial: “*El alcón y la garza luchando en el aire, sobre el terreno varios árboles, 2 pies 13 dedos por 6 pies*”. El tapiz se encontraba en el lugar para el que fue realizado en 1788: “*un alcón luchado con una garza*” (*Inventarios Reales. La Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, p. 223, nº 1751).

La inspiración de esta obra es sin lugar a dudas la obra de Frans Snyders y Jan Fyt. Posiblemente se basase en alguna obra, hoy desaparecida de estos dos artistas.

AGP, Inv 1782, nº 12, Inv. 1786.

Bib.: Tormo 1923, Doc. 3 y 6 X, Doc. 4, X 12; Held, J., 1971, p. 88, nº 22.

#### **- 7. *Zorro y conejo***

Cartón desaparecido. (Herrero Carretero lo identifica, p. 162, nº 203)

El tapiz en Patrimonio Nacional (Lana y seda, 156 x 94 cm. Palacio de San Lorenzo, nº inv.: 10013947).

Compañera de las anteriores. Aparece en el inventario de 1786, entre las obras de Ginés Andrés de Aguirre realizadas bajo la dirección de Maella para la pieza dormitorio de los príncipes en el Palacio de El Escorial (AGP. Inv. 1786): “*Un zorro*

*comiendo a un conejo, 6 pies por 4 pies*". En el Inventario de tapices de 1788, junto con las anteriores, aparece una obra muy semejante que podría identificarse con esta: "*una zorra, dos conejos y perdigones todo muerto, y en la rama de un árbol están colgadas dos chochas y un morral*" (*Inventarios Reales. La Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, p. 223, nº 1751).

Hasta ahora no se había localizado el tapiz basado en este cartón. Las deudas con las obras de Bayeu o Maella así como la relación con la obra de Matías Téllez son notables.

Bib.: Tormo, 1923, Doc. 5, CC 165, Doc. 6, CC; Held, j., 1971, p.88, nº 24.

### **- 8. Bodegón de caza**

Cartón desaparecido.

El tapiz en Patrimonio Nacional (Lana y seda, 138 x 120 cm. nº inv.: 10004324). Actualmente en El Escorial, Oratorio de la reina. Otro ejemplar en el Palacio Real de Madrid.

Compañero de los anteriores, realizado bajo la dirección de Maella (AGP, Inv. 1786) con el mismo destino: "*Conejos y aves muertas, unas colgadas y otras en el suelo, con varios arneses de cazador, 6 pies por 4 pies*".

Sambricio atribuye el cartón a Goya por documentos. Para Arnaiz se trataría de obra de Goya, si bien dice que Held lo atribuía a Ramón Bayeu confundiéndolo con Andrés de Aguirre (Arnaez, 1987, p. 244, 9c). Pienso que debe tratarse de dos obras diferentes. Véase el capítulo dedicado a los cartones.

Bib.: Tormo 1923, Doc. 5, DD 166 y Doc. 6, DD; Held, 1971, p. 88, nº 21.

### **- 9. Bodegón de hortalizas en un paisaje**

Óleo sobre lienzo, 98 x 136 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: 4144). Depositado en la embajada de España en La Haya.

El cartón se entrega en julio de 1778. Según la cuenta del pintor el dibujo y la dirección estuvieron a cargo de Mariano Salvador Maella (AGP, Carlos III, leg. 89). La obra estaba destinada para una sobrepuerta de la pieza donde se viste el príncipe en el Pardo: "*Yd, otra representación varias verduras y frutas, como son un apio, verzas, melones, una cesta con peros y otras varias frutas y orzas, todo sobre un terrazo, detrás*

de esto, algunos árboles y por un lado se deja ver alguna parte del país, su ancho, cuatro pies y catorce dedos, alto tres pies y trece dedos”. Valorado en 600 reales. En el Inventario de 1786 aparece inventariado como cartón para la pieza de relojes del príncipe en El Pardo. Misma pieza en la que aparece el tapiz en 1788: “*canasto de fruttas con una planta de Apio*” (*Inventarios Reales. La Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, p. 193, nº 1704).

Tapiz sobre este cartón en la Fábrica de tapices de Santa Bárbara (104 x 132). AGP, leg. 681, Inv. 1780 (81), nº 220; Inv. 1782, nº 17; Inv 1786; Bib.: Tormo 1923, U. 5746 y Doc., 2, P. 220, Doc. 4, P 17, Doc. 6, P 17; Held, J., p. 85, nº 11, lám, 80; Morales y Marín, 1978, p. 84, nº 8.

**(Lámina 296)**

**- 10. Bodegón de caza**

Óleo sobre lienzo, 98 x 136 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv. 4143). Depositado en la embajada de España en La Haya.

Cartón realizado junto con el anterior en 1778. Así mismo estaba basado en un dibujo de Maella y bajo su dirección (AGP, Carlos III, leg. 89) Su fin era un tapiz destinado como sobrepuerta para la pieza donde se vestía el Príncipe en el Pardo: “*Yd. Otra representa una lievre y una garza muerta detrás de ella un gato, como atisbando y en otro lado, una cesta medio tapada con una manta sobre la qual está puesta toda la caza sobre unos peces. Y detrás una porción de árboles que pueblan todo el zelaje. Su ancho, cinco pies, su alto, tres pies y ocho dedos*”. Valorado en 600 reales. En el Inventario de 1786 el cartón aparece entre los modelos para la pieza de relojes del Príncipe de El Pardo. Allí se encontraba el tapiz en 1788: “*un conejo y Abe muertos y un gato oliendolo*” (*Inventarios Reales. La Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, p. 193, nº 1704)

Tapiz en Patrimonio Nacional, depositado en el Ministerio del Ejercito (73 x 125) (nº Inv. 10090084)

AGP, leg. 681: Inv. 1780 (81), nº 222; Inv. 1782, nº 19; Inv. 1786.

Bib.: Tormo 1923, Doc. 4, R 19, Doc 6, R 19; Held, J., 1971, p. 86, nº 14, lám. 83; Morales y Marín, 1978, p. 84, nº 9.

**(Lámina 297)**

**- 11. Bodegón de pesca**

El cartón ha desaparecido.

El tapiz se encuentra en Patrimonio Nacional (125 x 136 cm., Almacén, nº inv.: 1004189).

Compañero de los anteriores, realizado según dibujo y bajo la dirección de Maella (AGP, leg. 89): “*En la primera represento Arneses de pescador y junto a ellos varios peces, todo sobre un rivazo y detrás de este una arboleda, que puebla el celaje y horizonte, su medida de ancho cinco pies, alto, tres pies y diez dedos*”. Sobrepuerta para la pieza donde se viste el príncipe en el Pardo. En el Inventario de 1786 aparece entre los cartones destinados a decorar la pieza de relojes del príncipe en El Pardo que debe ser la misma. Valorado en 600 rs. En esta pieza aparece el tapiz en 1788: “*Peces y arneses de Pescador con su pais y horizonte*” (*Inventarios Reales. La Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, p. 193, nº 1704).

AGP, leg 681: Inv 1780(81), nº 219; Inv. 1782, nº 16; Inv 1786.

Bib.: Tormo 1923, Doc. 2, O 219, Doc. 4, O 16, Doc. 6, O 16; Held, J., 1971, p. 85, nº 12, p. 85, lám 81.

**- 12. Bodegón con objetos de pastor**

Óleo sobre lienzo, 107 x 139,5 cm.

Madrid. Colección de D. Livivnio Stuyck.

Obra inédita que no fue localizada por Held en 1971 aunque se encontraba en la Fábrica de tapices de Santa Bárbara.

Compañero de los anteriores. Entregado en 1778, según dibujo y bajo la dirección de Maella, para una sobrepuerta para la pieza donde se viste el príncipe en el Pardo (AGP, leg. 89): “*Yd. Otra representa equipage de un pastor demostrado con un costal, un frasco ensogado, caldera, sartén y unos instrumentos pastoriles y delante un perro hechado al lado de la ropa y a su lado un tronco seco y a más distancia árboles que pueblan el zelage, su ancho cinco pies y un dedo, alto tres pies y catorce dedos*”. Valorado en 600 reales. En el Inventario de 1786 aparece entre los cartones destinados a la decoración de la pieza de relojes del príncipe en El Pardo que debe ser la misma. Allí aparece el tapiz en 1788: “*perro y utensilios de cocina*”. (*Inventarios Reales. La Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, p. 221, nº 1749). El tapiz se encuentra en Patrimonio Nacional (Almacén, 172 x 110, nº Inv. 10004326).

AGP, leg. 681: Inv. 1780(81), n° 221; Inv. 1782, n° 18; Inv. 1786: “*Otra representa a un perro, junto a un costal, una sartén y marmita. Su ancho 5 pies. Alto 3 y m°*”.

Bib.: Tormo 1923, Doc 4, Q 18, Doc. 6, Q 18; Held, 1971, p. 87, n° 13, p. 86, lám. 82.

**(Lámina 298)**

## **2. 2. Catálogo de cartones de Guillermo Anglois**

### **- 1. *Bodegón de caza y perros perdigueros***

Óleo sobre lienzo, 67 x 337 cm.

Madrid. Colección de D. Livinio Stuyck.

Procede de la Fábrica de tapices de Santa Bárbara.

Este cartón, inédito, se encontraba en la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara y actualmente en la colección de D. Livinio Stuyck. Hasta ahora se atribuía a Mariano Nani pero si consultamos los inventarios de los cartones que en 1780 (81) y 1782 se encontraban en la manufactura descubrimos que por las descripciones que allí aparecen este cartón y los siguientes corresponden a la mano de Guillermo Anglois. Este en concreto debe ser el que en el inventario de 1781 aparece como (AGP. Administrativo, leg. 681, fol. 2º vº): “62. *Otra que representa varios animales, y entre ellos dos perros perdigueros su ancho dos pies y 8 dedos, alto 12 pies*”. De nuevo lo encontramos en el inventario de 1782. “*Ynventario de las pinturas que existen en esta Rl. Fábrica de mi cargo: Pintados por D<sup>n</sup> Guillermo Anglois: 21. Yd. Otra representa varios animales y entre ellos dos perros perdigueros. Su ancho 2 pies y 8 dedos. Alto 12 pies*”. Las medidas, a pesar de estar cambiadas en su orden (alto por ancho) se corresponden bastante bien con este cartón que debió estar pensado para ser una sobreventana. Ninguno de los cartones volverá a aparecer en los inventarios siguientes. Así, ninguno de ellos fue estudiado por Held.

Hasta ahora desconocemos cuando y con que finalidad fueron realizados estos cartones. Se sabe que el artista siguió entregando cartones para la manufactura entre 1771 y 1775 por lo que es muy posible que estén realizados entre esas fechas. Tampoco se conocen tapices basados en este cartón si bien como veremos más adelante si fueron utilizados otros cartones de la serie.

Sin duda el conjunto, a pesar de su pésimo estado de conservación es una de las más interesantes series de naturalezas muertas realizadas en esos años.

**(Lámina 299)**

### **- 2. *Bodegón de frutas, aves y flores***

Óleo sobre lienzo, 66 x 427 cm.

Madrid. Colección de D. Livinio Stuyck.



Procede de la Fábrica de tapices de Santa Bárbara.

Cartón compañero del anterior y de los siguientes. En el Inventario de 1780(81) (AGP. Administrativo, leg. 681, fol. 2vº) aparece descrito como: “63. *Otra que representa varias frutas y flores y un melón en medio, ancho dos pies y 7 dedos, alto 17 y 12*”. En el Inventario de 1782: “*Ynventario de las pinturas que existen en esta Rl. Fábrica de mi cargo: Pintados por D<sup>n</sup> Guillermo Anglois: 22. Yd. Otro representa varias frutas y flores, un melón y este está en el medio. Su ancho 2 pies y 7 dedos. Alto 17 y 12*”. Al leer la descripción del inventario y ver el cartón vemos que solo describe una tercera parte, sin embargo las medias concuerdan

Es uno de los más bellos de la serie, con una magnífica representación de flores, melones y setas en el lateral izquierdo que se convierte en una de las más atractivas representaciones de la serie.

Al igual que sucede con el anterior se debe datar hacia 1771-1775 y no se conoce ningún tapiz con este tipo de representación. En el palacio de los Borbones del monasterio de El Escorial, en el Tocador de la reina, hay un tapiz como sobrepuerta que representa una parte de este cartón, en este caso la escena de los pichones, la vid y el comedero, con un fondo de paisaje (Sobrepuerta, 156 x 105, Patrimonio Nacional, nº inv.: 10032089) que debido al pésimo estado de conservación de los cartones no se puede ver.

**(Lámina 300)**

### **- 3. Bodegón de caza**

Óleo sobre lienzo, 67 x 174 cm.

Madrid. Colección de D. Livinio Stuyck.

Procede de la Fábrica de tapices de Santa Bárbara.

Cartón compañero de las anteriores. Se relaciona con el cartón que aparece en el inventario de 1780(81) (AGP. Administrativo, leg. 681. Fol. 2º vº): “71. *Otras dos liebres muertas, y un pachón, su ancho 2 pies y 8 dedos, alto 6 y 4*”. Aparece de nuevo en el inventario de 1782; “*Ynventario de las pinturas que existen en esta Rl. Fábrica de mi cargo: Pintados por D<sup>n</sup> Guillermo Anglois: -30. Yd. Otro representa varias liebres muertas y un perro pachón. Su ancho 2 pies y 8 dedos. Alto 6 y 4*”. En realidad son dos los perros que aparecen pues detrás del primero de ellos aparece la cabeza de otro, casi

borrada por el mal estado de conservación. Sobre su datación y finalidad véase los anteriores.

**(Lámina 301)**

**- 4. Bodegón de caza**

Óleo sobre lienzo, 67 x 426 cm.

Madrid. Colección de D. Livinio Stuyck.

Procede de la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

A pesar de ser muy escueta la descripción de los inventarios de la fábrica se puede identificar con una de las obras de Anglois que aparecen en los inventarios. En el de 1780(81) (AGP. Administrativo, leg. 681, fol. 2 vº) aparece como: “64. *Otra representa varias aves muertas y una escopeta, su ancho 2 pies y 8 dedos, alto 17 y 4*”. De nuevo en el de 1782. “*Ynventario de las pinturas que existen en esta Rl. Fábrica de mi cargo: Pintados por D<sup>n</sup> Guillermo Anglois: - 23. Yd. Otro representa varias aves muertas y una escopeta. Su ancho 2 pies y 8 dedos, lago 17 y 4*”.

Sobre su datación véase más arriba. No se conoce el lugar para el que estaba destinado sin embargo, al igual que el cartón con flores, frutas y gallinero, existe en el Patrimonio Nacional, en el Palacio de los Borbones de San Lorenzo, en la Sala del Tranvía, un tapiz que está colocado como sobrepuerta (115 x 174, nº inv.: 10013729) que representa la parte de la derecha con las ánades muertas, una cepa y el ánfora en la que, al hacer más alto el tapiz, aparece unos claveles y un paisaje que no están en el cartón si bien este necesitaría una profunda limpieza.

**(Lámina 302)**

**- 5. Bodegón de pescados**

Óleo sobre lienzo, 70 x 230 cm.

En comercio, Madrid, Dic. 1997.

Atribuido a Nani en la Sala de Subastas Retiro sin base documental alguna, se trata sin lugar a dudas de uno de los cartones, compañero de los anteriores, dentro de la serie realizada por Guillermo Anglois. Así lo indica el inventario de 1780(81) (AGP. Administrativo, leg. 681, Fol. 2º vº): “68. *Otra que representa varios peces, y entre ellos un Llocante, su ancho 2 pies y 8 dedos, alto 8 pies*”, y en el de 1782: “*Ynventario de las pinturas que existen en esta Rl. Fábrica de mi cargo: Pintados por D<sup>n</sup> Guillermo*

Anglois): “27. Yd. Otro representa varios peces entre ellos un Llocante. Su ancho 2 pies y 8 dedos. Alto 8 pies”.

Es uno de los cartones más originales por su temática y su factura en la que Anglois retorna a sus orígenes napolitanos y refleja la tradición partenopea en las naturalezas muertas de *frutti di mare*.

Se relaciona con un tapiz que aparece en el Inventario de 1834: “varios arreos de pescador y peces en el suelo” (A.G.P. Leg. 765). El tapiz basado en esta composición que se encuentra en Patrimonio Nacional fue atribuido a José del Castillo (Herrero Carretero, 1992, Catálogo del pintor, *Cesta de Pescados*). Existe un tapiz en la Real Fábrica de Tapiz en Santa Bárbara, en Madrid, que sigue este cartón. Otros en la Embajada de España en París y en Patrimonio Nacional (Almacén, 90 x 224, nº inv.: 10004002).

Cat.: Sala Retiro. Caja Madrid, Dic. 1997, nº 222.

(Lámina 303)

### **Cartones desaparecidos**

#### **- 6. Bodegón de pavo muerto**

Óleo sobre lienzo, 64 x 348 cm. (aprox)

Paradero desconocido.

Inventario de 1780(81) (AGP. Administrativo, leg. 681, fol. 2º vº) “65. Otra un canastillo lleno de pan, y un pavo muerto su ancho 2 pies y 7 dedos, alto 11 y 8”.

Inventario de 1782: “24. Yd. Otro representa un canastillo lleno de pan y un pavo muerto. Ancho 2 pies y 7 dedos, largo 11 y 8”.

No se conoce ningún tapiz parecido con este tipo de representación en las colecciones de Patrimonio Nacional. En el Inventario de 1788 aparece un tapiz con unos motivos parecidos: “representa un pavo y gallos muertos” (Inv. Carlos III, 1788-89, p. 240, nº 1869).

#### **- 7. Bodegón de peces**

Óleo sobre lienzo, 66 x 230 cm. (aprox)

Paradero desconocido .

Inventario de 1780(81) (AGP. Administrativo, leg. 681, fol. 2º vº): “66. *Otra varios peces y unas conchas, su ancho 2 pies y 8 dedos alto 8 y 4*”.

Inventario de 1782: “25. *Yd. Otro representa varios pezes y un Llocante. Su ancho 2 pies y 8 dedos. Alto 8 pies y 4 dedos*”.

Debía ser bastante parecido al cartón de la colección de D. Livinio Stuyck citado anteriormente (cat. nº 5), incluso en las dimensiones, si bien aparece citada como un cartón diferente.

#### **- 8. Bodegón de cocina y caza**

Óleo sobre lienzo, 66 x 290 cm. (aprox.)

Paradero desconocido.

Inventario de 1780(81) (AGP. Administrativo, leg. 681, fol. 2º vº): “67. *Otra, un quarto trasero de ternera y palomas torcaces muertas, su ancho 2 pies y 8 dedos, alto 10 pies y 8 dedos*”.

Inventario de 1782: “26. *Yd. Otra representa un quarto trasero de ternera, y Palomas torcaces muertas. Ancho 2 pies y 8 dedos. Alto 10 y 8*”.

#### **- 9. Bodegón de fruta y aves muertas.**

Óleo sobre lienzo, 60 x 285 cm. (aprox)

Paradero desconocido

Inventario de 1780(81) (AGP. Administrativo, leg. 681, fol. 2º vº): “69. *Otra un canastillo con fruta, sobre el una gallina muerta y un Pabo, ancho 2 pies y 3 dedos, alto 10 y 4*”. Inventario de 1782: “28. *Yd. Otro representa un canastillo con fruta, sobre el una gallina muerta y un pabo. Ancho 2 pies y 3 dedos. Alto 10 y 4*”.

#### **- 10. Bodegón de fruta**

Óleo sobre lienzo, 70 x 112 cm. (aprox).

Paradero desconocido.

Inventario de 178(81) (AGP. Administrativo, leg. 681, fol. 2º vº): “70. *Otra una sandía entera y otra partida y 4 melocotones, ancho 2 pies, y 10 dedos, alto quatro pies*”.

Inventario de 1782: “29. *Yd. Otra representa una zandía entera y otra partida y quatro melocotones. Ancho 2 pies y 10 dedos. Alto 4 pies*”.

## **2. 3. Cartones de Cartones de Ramón Bayeu**

### **- 1. Bodegón de caza**

Cartón desaparecido.

Tapiz en Patrimonio Nacional, en el Escorial (140 x 120 cm.). En el Dormitorio del rey.

Cartón realizado por orden de Francisco Sabatini y bajo la dirección de su hermano Francisco Bayeu. Lo entrega en mayo de 1774 destinado a una sobrepuerta para decorar la sala donde comían los Príncipes de Asturias en el palacio de San Lorenzo (AGP, Secc. Carlos III, leg. 47): “*La sobrepuerta es de alta seis pies y de ancha quatro. Hay pintada en ella dos ánades, dos agachadicas y un conejo; toda caza muerta. Y una zorra se está comiendo el conejo. Su importe es mil y quinientos reales de vellón*”.

La semejanza con los patrones de su hermano hizo que en 1780 se inventariase la obra como de Francisco Bayeu. El tapiz fue colocado con el resto de la serie y en 1788 se encontraba en la antecámara de la reina: “*un zorro comiendo un conejo y un pato colgado de la rama de un árbol*” (*Inventarios Reales. La Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, p. 217, nº 1744).

Inv. 1780(81), nº 81; Inv. 1782, nº 22.

Bib: Held, 1971, p. 102, nº 83; Morales y Marín, 1991, p. 57-58, doc. 48-50.

### **- 2. Bodegón de caza**

Óleo sobre lienzo, 155 x 114,5 cm.

Madrid. Mercado del arte en 2005.

Procede de la Fábrica de Tapices. Pasó a la colección de los Stuyck.

Cartón de 1774 (AGP, Carlos III, leg. 48).

El cartón, compañero del anterior, lo realiza Ramón Bayeu en 1774 por orden de Francisco Sabatini bajo la dirección de su hermano Francisco y con el dictamen de Mengs. Estaba destinado a una sobrepuerta que iba a adornar la pieza donde comen los Príncipes de Asturias en el palacio de los borbones en el monasterio de El Escorial (AGP, Secc. Carlos III, leg. 48): “*sobrepuerta, donde hay pintado un jabalí, un ánade, una chocha y un conejo, todo caza muerta. Su ancho cuatro pies y tres dedos y de alto cinco pies y once dedos. Su importe mil reales de vellón*”. Se entregó a la fábrica en

enero de 1775. En el inventario de 1786 se encontraba en la “pieza antecámara de la Sra. Princesa” en El Escorial. Atribuido en el inventario de 1780 a Francisco Bayeu.

El Tapiz se encuentra en el palacio de los borbones en el monasterio de El Escorial, Dormitorio de la reina (155 x 98, nº Inv. 10032525). Allí se encontraba ya en 1788: “*un jabalí, pato, conejo y chochas todo muerto*” (*Inventarios Reales. Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, p. 218, nº 1744).

Inv. 1780(81), nº 84; Inv. 1782, nº 25. Inv. 1786.

Bib.: Held, p. 105, nº 84, lám. nº 8, p. 29; Morales y Marín, 1991, p. 55, doc. 45; p. 60, doc. 55; Buen Retiro, 15 de junio de 2005, nº 504.

**(Lámina 304)**

## 2. 4. Cartones de José del Castillo

### - 1. *Bodegón de caza*

Óleo sobre lienzo, 160 x 91 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: 2847). Depositado en la embajada de España en Estocolmo.

Realizado en 1773 para la sobrepuerta para la pieza de cámara de los príncipes en El Escorial (AGP, Carlos III, leg. 46) y supervisado por Sabatini: “*Otro cuadro asimismo para otra sobrepuerta, su ancho tres pies y diez dedos y alto cinco pies y seis dedos, pintados en él conejos, perdiz, oropéndola, escopeta y morral, todo agrupado, su precio 1500m rs vn*”. Sabatini, al considerar su precio muy elevado, lo rebajará y en vez de cobrar 12.000 reales por tres cartones cobrará en noviembre de ese mismo año 10 mil reales. En 1788 el tapiz se encontraba decorando la pieza para la que estaba destinada: “una perdiz oropéndola y dos liebres, todo muerto, arrimado a ello una escopeta y morral” (*Inventarios Reales. La Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, nº 1749, p. 221).

El tapiz se conserva en el Patrimonio Nacional en el comedor de gala del palacio de los borbones en el monasterio de El Escorial (153 x 106). Otro paño en el Almacén (178 x 115 cm., nº inv. 10004325).

AGP. Inv 1780(81), nº 118; Inv. 1782, nº 26, Inv. 1786: “*Otro dicho representa dos conejos y perdizes, todo muerto. Su ancho 3 pies. Alto 5*”.

Bib.: Sambricio 1950, S. 282. p. 133; Held, J., 1971, p. 133, nº 216, Ilus. 7; Morales y Marín, 1991, p. 167-170, doc. 226-231.

**(Lámina 305)**

### - 2. *Bodegón de caza*

Óleo sobre lienzo, 155 x 114 cm.

Madrid. Mercado anticuario en 2005.

Procede de la Fábrica de Tapices de donde paso a la familia Stuyck.

Compañero del anterior. Realizado en 1773 por orden de Francisco Sabatini para la sobrepuerta de la pieza de cámara de los príncipes en El Escorial (AGP, Carlos III, leg. 46) y supervisado por Sabatini: “*Otro cuadro para ejemplar de sobrepuerta, su*

*ancho cuatro pies y cinco dedos y alto cinco pies, representa un grupo de ánades y palomas torcaces muertas y entre estas aves, una escopeta, su precio 1500 r. v.”.*

En 1788 el tapiz se encontraba decorando la pieza para la que estaba destinada: “*dos ánades y abes muertas y una escopeta arrimada al tronco de un árbol*” (*Inventarios Reales. La Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, nº 1749, p. 221).

El tapiz en Patrimonio Nacional. Ahora en el almacén (166 x 158, nº Inv. 10004275).

AGP, Inv. 1780 (81), nº 119; Inv. 1782, nº 27; Inv. 1786: “*Otro representa una escopeta, Anades y Palomas muertas. Su ancho 4 pies. Alto 5*”.

Bib.: Sambricio 1950, S. 281; Held, J., 1971, p. 133, nº 217; Morales y Marín, 1991, doc. 226-231; Buen Retiro, 16 de junio de 2005, nº 505.

**(Lámina 306)**

### **- 3. Zorro, conejo y gato**

Óleo sobre lienzo, 91 x 160 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: 5668). Depositado en la embajada española en Estocolmo.

Realizado antes de enero de 1774 (entregado el 20 de enero de 1774) por orden de Francisco Sabatini, para un sobrebalcón de la pieza de cámara del cuarto de los Príncipes de Asturias en el palacio de los borbones del monasterio de El Escorial (AGP, Carlos III, leg. 47). Sabatini lo valoró en 1000 r. v: “*Un zorro comiendo un conejo y un gato sobre el árbol. 3 pies 4 dedos por 5 pies 11 dedos*”. Es uno de los primeros cartones para tapiz que se basará en las obras de los grandes pintores flamencos de caza de s. XVII. En este caso la pintura se basa en la obra de Frans Snyders que se encuentra en el Museo del Prado (inv. 1755).

En 1788 el tapiz se encontraba decorando la pieza para la que estaba destinada: “*una zorra comiendo un conejo y un gato en su acecho*” (*Inventarios Reales. La Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, nº 1749, p. 221).

Tapiz en el Patrimonio Nacional, en el Escorial, en la sala del tranvía (118 x 68), donde solo aparece representado el zorro y el conejo. Otro se encontraba en la sala de la reina (ahora en el Almacén, 101 x 172, nº Inv. 10004225). Otro tapiz en la Fábrica de Santa Bárbara (86 x 111).



AGP, Inv. 1780(81), nº 115; Inv. 1782, nº 23, Inv. 1786; En el Inventario de 1734 se encontraba en la Fábrica (AGP, leg 765, fol. 37: “*Otro del mismo autor que representa una zorra con un gato montés, alto una vara, ancho dos*”.

Bib.: Sambricio 1950, S. 283, Ilus. 226, p. 134; Held, 1971, p. 135, nº 219; Morales y Marín, 1991, p. 171-172, doc. 234.

**(Lámina 307)**

#### **- 4. *Milano sobre aves muertas***

Óleo sobre lienzo, 90 x 155 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: 5745).

Entregado en mayo de 1774 (AGP, Carlos III, leg. 47). Lo realiza por orden de Francisco Sabatini para el sobre balcón de la Pieza de cámara del cuarto de los Príncipes de Asturias en El Escorial: “*el otro representa diferentes aves muertas y un milano sobre ellas comiendo en una*”. 3 pies y 4 dedos por 5 pies y 11 dedos”. Lo valorará en 1000 reales.

Como bien corrige el inventario del Museo del Prado se trata de un gavián no de un milano. Seguramente sigue algún modelo de Frans Snyders. En el Inventario de 1734 aparece, atribuido a Zacarías González Velázquez, un cartón que podría relacionarse con este: “*representa aves muertas alto una vara, ancho uno y medio*” (fol. 38).

En 1788 el tapiz se encontraba decorando la pieza para la que estaba destinada: “*una ave rapiña comiendo un faisán*” (*Inventarios Reales. La Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, nº 1749, p. 221).

Un tapiz basado en este cartón se encuentra en el Patrimonio Nacional, en el palacio de los borbones de El Escorial, como sobrepuerta en la pieza del tranvía. Otro en el Almacén (127 x 195, nº Inv. 10004003). En el Pardo otra copia (83 x 97, nº inv.: 10072688).

AGP, Inv. 1780 (81), nº 114; Inv. 1782, nº 22; Inv. 1786: “*Otro representa un aguilucho devorando a una chocha. Su ancho 5 pies. Alto 3*”.

Bib.: Sambricio 1950, S. 282 f., p. 134; Held, J., 1971, p. 135, nº 220, lám. 227; Morales y Marín, 1991, p. 172, doc. 234.

**(Lámina 308)**

**- 5. Milano y ánades**

Óleo sobre lienzo, 250,5 x 65,5 cm.

Madrid. Colección de D. Livinio Stuyck.

Fdo.: “Josef del Castillo f<sup>4</sup>” (por detrás en el lienzo).

Procede de la Fábrica de Santa Bárbara.

Entregada junto con la anterior en mayo de 1774 (AGP, Carlos III, leg. 47), fue encargada por Francisco Sabatini para que sirviese para un machón de una de las paredes de la pieza de cámara del cuarto de los príncipes de Asturias en el palacio de los borbones en el monasterio de El Escorial: “*Otro cuadro, su ancho, dos pies y cuatro dedos y alto nueve y ocho, representa dos ánades en el agua y otra muestra sobre un tronco que la está devorando un aguilucho, su precio 1500*”. Sabatini reducirá su valor a 1000 reales. Está basado en una escena de caza de Paul de Vos que se conserva en el Museo de la Academia de San Fernando (inv. 656).

En 1788 el tapiz se encontraba decorando la pieza para la que estaba destinada: “*un lago de agua, en el dos patos, sobre el tronco de un árbol hay un aguilucho comiendo otro pato*” (*Inventarios Reales. La Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, nº 1749, p. 221).

Los tapices basados en este cartón se encuentran en el Patrimonio Nacional, en El Escorial en la Sala de la reina 208 x 81, nº Inv. 10013612) y en la Catedral de Santiago (270 x 63).

AGP, Inv. 1780(81), nº 116; Inv 1782, nº 24, 1786: “*Otra representa un milano devorando a una Anade. Su ancho 2 pies. Alto 9*”.

Bib.: Sambricio 1950, S. 283; Sambricio, 1958, lám. 20; Held, 1971, p.135, nº 221, lám. 228; Morales y Marín, 1991, p. 172, doc 234.

**(Lámina 309)**

**- 6. Bodegón de caza**

Óleo sobre lienzo, 134 x 134 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: 2894).

También entregada en mayo de 1774, la obra fue encargada y supervisada por Francisco Sabatini (AGP., Carlos III, leg. 47) con el mismo destino que las anteriores: “*Un cuadro, su ancho, cuatro pies y trece dedos y alto, cuatro y catorce, representa varias aves con una liebre agrupadas con fruta y ruinas de fábrica, su precio 1000 rs*

vn.” La entrega junto al cartón *El Regreso de la caza* (Museo del Prado, nº inv.: 6141, 267 x 260).

En 1788 el tapiz se encontraba decorando la pieza para la que estaba destinada: “*una liebre y varias abes muertas entre ojas de parra*” (Inventario de Carlos III, 1788-89, nº 1749, p. 221).

El tapiz en Patrimonio Nacional en el Oratorio del rey en el Escorial (153 x 124, nº Inv. 10032529) y en el Ministerio del Ejército, Madrid (73 x 125, nº inv.: 10090080).

AGP, Inv. 1780(81), n 112; Inv. 1782, nº 20, Inv. 1786: “*Otro representa una liebre, y varios Abes muertas. Su ancho 5 pies. Alto 5*”.

Bib.: Sambricio 1950. S. 282; Sambricio 1958, lám. 14; Held, 1971, p. 135, nº 222, p. 136, lám. 229; Morales y Marín, 1991, p. 171, doc. 234.

Exp.: 1983-4, Museo del Prado, Madrid, p. 171, nº 157.

**(Lámina 310)**

#### **- 7. Cacería de venado**

Óleo sobre lienzo, 265 x 145 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: 4789). Depósito en el Ministerio de Agricultura.

Entregado por José del Castillo en abril de 1775, el cartón fue encargado por Francisco Sabatini y supervisado por Mengs para la pieza de cámara del cuarto del Príncipe en el Real palacio de los borbones del monasterio de San Lorenzo en El Escorial: “*Un quadro ancho quatro pies y doze dedos y alto nueve pies y doze dedos, que representa varios perros luchando con un venado metido en el agua, su precio 1500 rs vn*”. (AGP, Carlos III, leg. 88). Como hemos visto en dos de los cartones anteriores la composición está basada en la obra de Frans Snyders que se encuentra hoy en el Palacio de Riofrío

En 1788 el tapiz se encontraba decorando la pieza para la que estaba destinada: “*un rio, en el un benado a quien tienen agarrado tres perros*” (Inventarios Reales. *La Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, nº 1749, p. 221).

Según Held el tapiz se encontraba en Patrimonio Nacional en El Escorial, en el Palacio de los Borbones, en la sala de la reina II (320 x 160). Debe tratarse de la Sala del Tranvía donde está actualmente.

AGP, Inv. 1780(81), nº 121; Inv. 1782, nº 29; Inv. 1786: “Otra representa varios perros en el agua en seguimiento de un Benado. Su ancho 5 pies. Alto 9”. En el Inventario de 1834 se conservaba el cartón en la fábrica: “otro del referido autor que representa unos perros persiguiendo a un ciervo, alto tres y cuarta varas, ancho vara y tres cuartas” (AGP, leg. 765).

Bib.: Sambricio 1950. S. 283 f.; Held, J., p. 136, nº 225, lám. 231; Moreles y Marín, 1991, p. 176, doc. 244.

**(Lámina 311)**

## **2. 5. Cartones para tapíz de Francisco Goya.**

### **- 1. *Perros en trailla***

Óleo sobre lienzo, 112 x 174 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: 753)

Entregado por Goya el 24 de mayo de 1775 para sacar por él un tapiz que decoraría una sobrepuerta del Comedor de los Príncipes de Asturias en el Palacio de San Lorenzo. Realizado bajo la dirección de Francisco Bayeu. En el Inventario de 1781 aparece atribuido a Francisco Bayeu para en 1782 hacerlo a su hermano Ramón. En el Inventario de 1786 vuelve la atribución a Goya. Fue uno de los cartones descubierto por Cruzada Villamil y que fue sustraído antes del traslado al Museo del Prado. Donado en 1895 por Raimundo de Madrazo. Atribuido en 1734 a Antonio González Velásquez (fol. 37 vº).

El Tapiz se encuentra en las colecciones de Patrimonio Nacional (nº inv. 10004324, 138 x 120).

Inv.: 1780(81): nº 88; 1782: nº 29; 1786: en la Pieza Ante-Cámara de a princesa.

Bib.: Cruzada Villamil, 1870, p. 62-3, y 147; Beruete y Moret, 1917, nº. 107; Mayer, 1925, nº 727, Gassier, Wilson, 1970, nº 58; Gudiol, 1970, p. 53; Angelis, 1975, nº 52; Salas, 1978, p. 46; Held, 1979, cat. 21, lám. 87, 88, Arnaiz, 1987, 2C.

### **- 2. *Caza con reclamo***

Óleo sobre lienzo, 111 x 176 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado (nº inv.: 2856)

Entregado por Goya junto con el anterior con el mismo destino. Al igual que su compañero en 1780(81) fue atribuido a Francisco Bayeu, en 1782 a Ramón y se devuelve en 1786 a Goya. En el Inventario de 1734 llegó a ser atribuido a José del Castillo lo que demuestra la deuda del aragonés con los cartones de caza de este pintor.

El tapiz basado en este cartón se encuentra en las colecciones del Patrimonio Nacional (nº Inv. 10069612, 100 x 170) en el Comedor de los Príncipes de Asturias en el Palacio de San Lorenzo.

Inv.: Inv.: 1780(81): nº 88; 1782: nº 29; 1786: en la Pieza Ante-Cámara de a princesa.

Bib.: Sambricio, 1946, nº 3, p. 190, lám VI-VII; Pita Andrade, 1979, nº 148-150, p. 234; Arnaiz, 1987, p. 234, 3C

**Tapices atribuidos a cartones de Goya**

**- 3. *Caza Muerta***

Ver Ginés Andrés de Aguirre (cat. nº 8).

## 2. 6. Cartones de Mariano Nani

### - 1. *Jabalí perseguido por perros*

Óleo sobre lienzo, 265 x 145 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado. Depositado en el Ministerio de Agricultura en Madrid por R. O. Desde 1950.

El cartón lo realiza Mariano Nani por orden de Francisco Sabatini. Entrega la obra, junto con las dos siguientes, en mayo de 1777: “*Primeramente un Quadro de cinco pies y cinco dedos de ancho, y nueve pies y trece dedos de alto que representa siete perros, uno de ellos asido de la oreja de un javalí y los otros acosándole, a mas distancia unos árboles en su lejos vista de país, es su valor.....3.500 Rs. vn.*”. El tapiz basado en esta obra estaba destinado a decorar la pieza de la Torre en el cuarto de la Princesa de Asturias, que no era otra que Maria Luisa de Parma. La obra será evaluada por Francisco Bayeu que consideró el precio “moderado y justo atendiendo al mérito y trabajo que tienen los referidos quadros”. El artista cobrará la obra en Junio de 1777. (A.G.P. Leg. 88).

Jutta Held señaló como la escena derivaba de una escena de caza pintada por Rubens (Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, inv. n° 962). En las colecciones reales existe un tapiz basado en este cuadro (Patr. Nac., Inv. n° 1032). Por otro lado también señala Held la deuda con el cuadro de Snyders, también en las colecciones reales y que hoy se encuentra en el Palacio de Riofrío (*Reales Sitios*, (9), 1966), basada en un grabado de L. Joullain. Esta composición debió tener mucho éxito como muestran las numerosas repeticiones que hay del tema. En el Museo del Prado permanece otra más de Snyders (Inv. Gen. n°1762), y otra que copia al maestro flamenco (Inv. Gen. n° 3712). Finalmente también hay una repetición del tema, que también sigue el modelo flamenco, por parte de J. B. del Mazo que perteneció a las colecciones reales y hoy se encuentra en el Museo del Prado Inv. Gen., 1990, n° 2948). La composición de Nani sigue más de cerca la de Snyders en Riofrío, si bien introduce algunas variantes forzadas por el cambio de formato, ya que abandona el apaisado de Snyders por el alargado. Este formato estaba impuesto por el lugar al que estaba destinado el cartón. Esto resta dinamismo a la obra.

Inventarios.: Inv. 1780(81), nº 187; Inv. 1782, nº 1; Inv. 1786, nº 1 (A.G.P. Leg. 681); Museo del Prado, Inventario de Cartones, nº 5729, p. 5732.

Bib.: Held, J., 1971, p.177, nº 420, lám. 341.

El Tapiz basado en este cartón se realizó y se colocó en el lugar para el que estaba destinado.

Tapiz, Seda y lana, 300 x 155.

Patrimonio Nacional (10060643). Palacio de Riofrío, Segovia.

Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, Cornelio Vandergoten.

Bib.: *BSEE*, 1929, p. 138; *Reales Sitios*, (9), 1966, p.38; Held, J, 1971, p.1777; Herrero Carretero, 1992, nº 826; Carlos III, 1789-90, nº 1706.

**(Lámina 312)**

## **- 2. Bodegón de caza**

Óleo sobre lienzo, 73 x 116 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado. Depositado en el Mº de Cultura, en Madrid, por O. M. desde 1987.

El cartón lo realiza Mariano Nani por orden de Francisco Sabatini. Entrega la obra, junto con los dos anteriores, en mayo de 1777: *“Otro para un sobre puerta su ancho quatro pies y su alto dos y medio este representa una liebre muerta colgada de un árbol. Junto a ella tres aves muertas, todo sobre un rivazo y detrás de él un perro ladrando, es su valor...1.000”. Forma parte de la misma serie que las dos primeras. La obra será evaluada por Francisco Bayeu que consideró el precio “moderado y justo atendiendo al mérito y trabajo que tienen los referidos quadros”*. El artista cobrará la obra en Junio de 1777. (A. G. P. Leg. 88).

Held no lo llegó a identificar. A pesar de sus deudas con el estilo de Snyders parece una composición original de Mariano Nani.

El tapiz basado en esta obra no se ha localizado. Tampoco aparece con los demás en el inventario de Carlos III por lo que es posible que nunca se llegase a realizar.

Inventarios: Inv. 1780, nº 189; Inv. 1782, nº 3; Inv. 1786 (A. G. P. Leg. 681); Museo del Prado, Inv. Cartones, nº 5730, p. 5733.

Bib.: Held, 1971, p. 178, nº 423, lám. 343.

**(Lámina 313)**



### - 3. *Bodegón de caza*

Óleo sobre lienzo, 67 x 195 cm.

Paradero Desconocido. En comercio madrileño en 1997.

El cartón lo realiza Mariano Nani por orden de Francisco Sabatini para la misma serie destinada a la Pieza de la Torre del Palacio del Pardo. Entrega la obra, junto con el anterior y el siguiente, en mayo de 1777: *“Otro para una sobreventana, representa varios pertrechos de cazadores, junto a una cesta llena de zorzales, delante una liebre muerta junto a esta dos perdices, un martín pescador, dos agachadizas, i una escopeta todo sobre un terrazo, detrás de el dos perros el uno atado al tronco de árbol cortado, a lo lejos su bista de árboles; su ancho siete pies y un dedo, alto dos pies y siete dedos su valor.....1.500”*. La obra será evaluada por Francisco Bayeu que consideró el precio “moderado y justo atendiendo al mérito y trabajo que tienen los referidos quadros”. El artista cobrará la obra en Junio de 1777. (A.G.P. Leg. 88).

Held señaló como esta obra se encontraba en la Fábrica de tapices de Santa Bárbara en 1971. Hoy en día no se encuentra allí. Un cuadro igual salió a subasta en Madrid en 1997. Posiblemente se trate del mismo aunque las medidas eran ligeramente distintas, 0,675 x 1,98 (Sala Retiro, 1997, nº 221, Madrid).

Inventarios: Inv., 1780(81), nº. 188; Inv. 1782, nº 2; Inv. 1786 (A.G.P. Leg. 681).

Bib.: Held, 1971, p.177, nº 421.

El tapiz basado en este cartón se encuentra en el Patrimonio Nacional (nº Inv. 10004253). Palacio Real de Madrid en los Almacenes.

Tapiz, Seda y lana, 115 x 200.

1777.

Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, Cornelio Vandergoten.

Bib.: *BSEE*, 1929, p. 138; Held, J, 1971, p.177; Herrero Carretero, 1992, nº 827; Carlos III, 1789-90, nº 1706.

**(Lámina 314)**

### - 4. *Bodegón de caza*

Óleo sobre lienzo, 68 x 196 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado

También encargado por orden de Francisco Sabatini para la misma serie del Palacio del Pardo. Mariano entrega la obra, junto con la siguiente, en Julio de 1777:

*“Primeramente, una sobre bentana de siete pies de ancho, y dos y seis dedos de alto, que representa un perro con ocho codornices, una lechuza, y dos gangas, todo muerto, esparcido por el suelo, el qual esta con barias hiervas. Y a un lado, como a la casualidad, un par de botas fuertes, detras de ellos, se dejan ver, barias porciones de árboles y troncos, y a lo lejos, cielo i un vivaro o peñasco y es su balor, dos mil y quatro cientos rs. de vn.... 2.400.”.* La obra será evaluada por D. Andrés de la Calleja que “considerando, respecto sus tamaños, y la obra de cacerías que incluye, [...] el primero de la sobre ventana se le puede regular en mil y ochocientos rs [...] que es lo que juzgo arreglado y sin perjuicio moderado y justo atendiendo al mérito y trabajo que tienen los referidos quadros”. El artista cobrará la obra en Agosto de 1777. (A.G.P. Leg. 88).

Inventarios: Inv, 1780(81), nº 195; Inv. 1782, nº 4, Inv, 1786 (A.G.P. Leg. 681); Museo del Prado, Inv. Cartones, nº 5731, p. 5733.

Bib.: Held, 1971, p. 178, nº 426.

El tapiz basado en este cartón se encuentra en el Patrimonio Nacional (nº Inv. 10004235). Palacio Real de Madrid en los almacenes (P. N. S. 134/3).

Tapiz, Seda y lana, 115 x 200.

Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, Cornelio Vandergoten.

El tapiz no fue identificado por Jutta Held en 1971. Herrero Carretero relacionó este tapiz como un paño basado en una composición atribuida a Mariano Nani pero sin llegar a identificarla. Hoy podemos afirmar la relación entre el tapiz y la obra de Mariano del Prado.

Bib.: *BSEE*, 1929, p. 138; Herrero Carretero, 1992, nº 827.

**(Lámina 315)**

### **- 5. Bodegón de caza**

Óleo sobre lienzo, 280 x 28 cm. (aprox.)

Paradero Desconocido.

El cartón lo realiza Mariano Nani por orden de Francisco Sabatini. Entrega la obra, junto con la anterior, en mayo de 1777: *“otro cuadro que es una rinconera, de un pie de ancho, y diez de alto que representa en primer termino un Bivaro poblado de yerbas, detrás una porción de cascada de aguas, a un lado sobre un revivaro, una bubilla muerta, amas distancia, un árbol, del tronco están colgadas, una perdiz y una*

*ganga, y un zernicalo que las esta atisbando, a lo lejos bista de un lugar; su valor. Mill rs. vn.... 1.000".* El tapiz basado en esta obra estaba destinado a decorar la pieza de la Torre en el cuarto de la Princesa de Asturias, que no era otra que Maria Luisa de Parma. El cartón será evaluado por D. Andrés de la Calleja que taso la obra en novecientos reales, lo que juzgó “arreglado y sin perjuicio”. El artista cobrará la obra en Agosto de 1777. (A.G.P. Leg. 88).

El tapiz no se ha identificado, aunque sabemos que se realizó pues se encontraba colgado en la sala para la que estaba destinado, como lo demuestra el inventario de Carlos III, 1789-90, nº 1706. En el inventario de 1834 se encontraba en la habitación de la Reina Gobernadora (Pieza de Damas), en el Pardo (A.G.P. Leg. 38).

Inventarios: A.G.P. Inv. 1780, nº196; Inv. 1782, 5; Inv. 1786;- Held, 1971, nº 424

Bib.: Held, 1971, p.178, nº 424.

#### **- 6. Cacería de osos y ciervo**

Óleo sobre lienzo, 260 x 350 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado. Depositado en el Ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid por O. M. desde 1950.

El cartón lo realiza Mariano Nani por orden de Francisco Sabatini. Entrega la obra, junto con el siguiente, en enero de 1778: “*Primero un quadro de onze pies de ancho y diez de alto, que representa en primer termino Dos grupos de perros, luchando con un oso y una osa, compuestos de trace perros; a mas distancia, otros siete en seguimiento de un benado, y uno de ellos lo tiene asido por una pata, a lo lejos vista de un país con arboleda, su balor, ocho mill reales de vellon....8.000".* El tapiz basado en esta obra estaba destinado a decorar la pieza de la Torre en el cuarto de la Princesa de Asturias, Maria Luisa de Parma. La obra será evaluada por Francisco Bayeu que consideró el precio en “sietemil reales de vellón”. El artista cobrará la obra en Marzo de 1778. (A.G.P. Leg. 89).

Según Held Mariano se basó en un cuadro de Snyders que, a su vez, copiaba un grabado de J. Finzer.

El tapiz no ha sido localizado. Estaba destinado para decorar en el Pardo la Pieza de la Torre en el cuarto de la princesa, pero en el inventario de Carlos III de 1789 no aparece en esta estancia, ni tampoco en el inventario de 1834. Es posible que no se llegase a realizar este tapiz.

Inventarios: Inv. 1780(81), nº 204; Inv. 1782, nº 6; Inv. 1786 (A.G.P. Leg. 681); Museo del Prado. Inv. Cartones, nº 5732, p. 5733.

Bib.: Held; 1971, p.179, nº 429, lám. 347.

**(Lámina 316)**

### **- 7. Cacería del jabalí**

Óleo sobre lienzo, 265 x 143 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado. Depositado en el Ministerio de Agricultura de Madrid por O. M. desde 1950.

El cartón lo realiza Mariano Nani por orden de Francisco Sabatini. Entrega la obra, junto con la siguiente, en abril de 1778: *“otro quadro de cinco pies de ancho y diez de alto que representa tres perros acosando a un javali que en lo alto de un rivazo al pie de un tronco haciendo cara a los perros, y otro corriendo que va a juntarse con ellos, en primer termino otro aullando por una colmillada que el javali le ha dado en la espaldilla, de la que sale sangre, con barias plantas que adornan el terreno, arboleda a lo lejos. con su horizonte y celaje. Su Valor...3.500”*. Pertenece a la misma serie que los anteriores destinada a la decoración del Pardo. La obra será evaluada por Francisco Bayeu que consideró “su valor 3.000 reales“. El artista cobrará la obra en Junio de 1778. (A.G.P. Leg. 89).

Es posible que como en otras obras Mariano copiase modelos de Snyders. En este caso se conoce una composición muy parecida de Paul de Vos en la Colección Masaveu (*Obras maestras de la Col. Masaveu*, Mº del Prado, Madrid, 1989, nº 54, "Cacería del Javali"). Tal vez existiese una réplica de esta en las colecciones reales. En la obra de Mariano desaparece el hombre.

Inventarios: Inv. 1780, nº 313; Inv. 1782, nº 9; Inv. 1786 (A.G.P. Leg. 681); Museo del Prado, Inv. Cartones nº 5737, p. 5737.

Bib.: Held, J. 1971, p.179, nº 427, lám. 345; Madrid, 1989, p. 158-159, nº 54.

El tapiz basado en esta obra se encuentra en el Patrimonio nacional (nº Inv. 10060648). Palacio de Riofrío, Segovia (P. N. S. 133/2).

Tapiz. Seda y lana, 300 x 155 cm.

Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, Cornelio Vandergoten.

Tapiz basado en el cartón de Mariano Nani para decorar la pieza de la Torre en el cuarto nuevo de la Princesa. Lugar donde se puso como recoge el Inventario de 1789

realizado a la muerte de Carlos III (nº 1706). En el inventario de 1834 del Pardo, aparece en las Habitaciones de la reina, Pieza de damas (A.G.P. Leg. 765).

Bib.: *BSEE*, 1929, p. 138; *Reales Sitios*, (21), 1969, p.38-49; Held, J, 1971, p.179; Herrero Carretero, 1992, nº 829; Carlos III, 1789-90, nº 1706.

**(Lámina 317)**

### **- 8. Cacería del leopardo**

Óleo sobre lienzo, 265 x 143 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado. Depósito en el Ministerio de Agricultura en Madrid O. M. 1950.

El cartón lo realiza Mariano Nani por orden de Francisco Sabatini con el mismo destino que las precedentes. Entrega la obra, junto con las dos siguientes, en octubre de 1778: "*Primera mente un quadro de diez pies de alto y cinco pies y tres dedos de ancho se representa un grupo que le forman quatro perros agarrados de un tigre, delante de el otro perro herido, al costado otra porción de perros en ademán de venir a la lucha; bale...4.000*". La obra será tasada por Francisco Bayeu que consideró "su valor 3.000 reales". El artista cobrará la obra en Febrero de 1779. (A.G.P. Leg. 89).

Existe un original de Paul de Vos en la Col. Masaveu que representa la misma escena (*Obras maestras de la Col. Masaveu*, Museo del Prado, Madrid, 1989, nº 53 "Caza del leopardo"). No es la única versión en España por lo que es posible que existiese alguna versión en las Colecciones Reales que sirviese de modelo a Mariano Nani.

Inventarios: Inv. 1780, nº 244; Inv. 1782, nº 11; Inv 1786 A.G.P. Leg 681); Museo del Prado, Inv. Cartones nº 5736, p. 5737.

Bib.: Held, 1971, p. 178, nº 426, lám. 344; Herrero Carretero, 1992, nº 828.

El tapiz basado en esta obra se encuentra en el Patrimonio Nacional (nº Inv. 10060646). Palacio de Riofrio, Segovia (P. N. S. 133/1).

Tapiz, Seda y lana, 291 x 154 cm.

Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, Cornelio Vandergoten.

El tapiz ocupó el lugar al que estaba destinado como lo demuestra el Inventario de 1789, realizado a la muerte de Carlos III (nº 1706). En el inventario de 1834 del Pardo, aparece en las Habitaciones de la Reina Gobernadora, Pieza de damas (A.G.P. Leg. 765).

Bib.: *BSEE*, 1929, p. 138; *Reales Sitios*, (21), 1969, p.38-49; Held, J, 1971, p.178-179; Carlos III, 1789-90, nº 1706; Herrero Carretero, 1992, nº 828

**(Lámina 318)**

**- 9. *Cacería de un venado***

Óleo sobre lienzo, 265 x 145 cm.

Museo de Prado. Depositado en el Ministerio de Agricultura, en Madrid, por O. M. desde 1950.

El cartón lo realiza Mariano Nani por orden de Francisco Sabatini. Entrega la obra, junto con la anterior para la misma serie del Pardo, en abril de 1778: "*Otro quadro de cinco pies y tres dedos y medio de ancho y diez pies de alto, representa tres perros sujetando a un benado que le tienen caido entre los pies, otro perro echado, delante de este grupo dos, el uno salta por encima de un tronco a un lago de agua, de el sale otro, estos en primer termino, el qual esta poblado con barias plantas y espadañas verdes, alo lejos vista de un país con arboledas a mas distancia, el orizonte y celaje. Su Valor...3.500*". La obra será tasada por Francisco Bayeu que consideró "su valor 3.000 reales". El artista cobrará la obra en Junio de 1778 (A.G.P. Leg. 89).

Es posible que se inspirase en la *Cacería* de P. de Vos (Museo del Prado, nº 1870), según Held.

Inventarios: Inv. 1780, nº 214; Inv. 1782, nº 10; Inv. 1786 (A.G.P. 681); Museo del Prado, Inv. Cartones nº 5735, p. 5737.

Bib.: Held, 1971, p.179, nº 428, lám. 346.

El tapiz realizado en base a esta obra se encuentra en el Patrimonio Nacional (nº Inv. 10060648). Palacio de Riofrio, Segovia (P. N. S. 133/3).

Tapiz, Seda y lana, 298 x 155 cm.

Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, Cornelio Vandergoten.

En el Inventario de 1789 realizado a la muerte de Carlos III (nº 1706) aparece colgado en el lugar al que estaba destinado. En el inventario de 1834 del Pardo, aparece en las Habitaciones de la Reina Gobernadora, Pieza de damas (A.G.P. Leg. 765). Tapiz realizado en negativo. En la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara existe otro tapiz basado en este cartón.

Bib.: *BSEE*, 1929, p. 138; *Reales Sitios*, (21), 1969, p.38-49; Held, J, 1971, p.179; Carlos III, 1789-90, nº 1706; Madrid, 1989, p. 158-159; Herrero Carretero, 1992, nº 830..

**(Lámina 319)**

**- 10. *Cacería de lobo y venado***

Óleo sobre lienzo, 266 x 146 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado. Depósito Ministerio de Asuntos Exteriores, en Madrid por O. M. desde 1950.

El cartón lo realiza Mariano Nani por orden de Francisco Sabatini. Entrega la obra, junto con la anterior y la siguiente, en octubre de 1778: *“otro dicho alto (diez pies) y cinco pies y cinco dedos de ancho representa en primer termino un benado muerto; un lobo luchando con dos perros, por un costado, tres perros en ademán de venir a la lucha; bale...4.000”*. Pertenece, como todos los anteriores a la serie destinada a El Pardo. La obra será tasada por Francisco Bayeu que consideró que *“atendiendo a su merito y trabajo: tres mil y quinientos reales de bellon cada uno”*. El artista cobrará la obra en Febrero de 1779. (A.G.P. Leg. 89).

Al igual que algunos de los cartones anteriores Mariano Nani copia las composiciones de caza de los maestros flamencos. En este caso Held señala una posible relación con de P. De Vos, del que existe una *Cacería* en el Museo del Prado (Inv. nº 1881) en depósito en el Museo Provincial de Bellas Artes de Vigo). También señala una posible relación con una obra de Snyders en el Palacio de Riofrío.

Sabemos que el tapiz basado en este cartón se realizó puesto que en 1789 ocupaba su lugar decorando, en la Pieza de la Torre, el Cuarto nuevo de la Princesa, en El Pardo (Inv. Carlos III, 1789-90, nº 1706). Sin embargo, debió de destruirse pues ya no aparece en el inventario de 1834 (A.G.P., Administración, Leg. 765).

Inventarios: Inv. 1780, nº 245; Inv. 1782, nº 12; Inv 1786(A.G.P. Leg. 681); Museo del Prado, Inv. Cartones nº 5733, p. 5736.

Bib.: Held, 1971, p.178, nº 425, lám. 343.

**(Lámina 320)**

**- 11. Cacería de ciervos**

Óleo sobre lienzo, 265 x 145 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado. Depositado en el Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid, por O. M. Desde 1950.

El cartón lo realiza Mariano Nani por orden de Francisco Sabatini para la misma serie del Pardo. Entrega la obra en mayo de 1779: “*un quadro de once pies de ancho y nueve pies y trece dedos de alto, que representa, un venado y una corza huyendo de los perros que los van acosando, de los cuales ai tres de ellos atropellados por el suelo: el terreno adornado de plantas de yervas, en primer termino un lago de agua; su valor son....8.000 Rs de Vn*”. La obra será tasada por Mariano Salvador Maella que consideró que según su “dictamen Bale ochomil rs. de vn.”. El artista cobrará la obra en octubre de 1779. (A.G.P. Leg. 89).

De nuevo, certeramente, Held señala como Mariano se basa en un cuadro de Snyders que está en el Palacio de Riofrío (*Ciervos atacados por perros, Reales Sitios*, 1966, (9), p.13.), cuadro que, como también señala la historiadora germana, estaba basado en un grabado de Conrad Lawrens.

Inventarios: Inv. 1780, nº 249; Inv. 1782, nº 14; Inv 1786 (A.G.P. Leg. 681); Museo del Prado, Inv. Cartones nº 5734, p. 5737.

Bib.: Held, 1971, p.180, nº 433, lám. 350; Herrero Carretero, 1992, nº 834.

El tapiz tejido siguiendo este cartón se encuentra en el Patrimonio Nacional (nº Inv. 10060645). Palacio de Riofrío. Segovia. (P.N. S. 133/6).

Tapiz, Seda y lana, 300 x 308 cm.

Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, Cornelio Vandergoten.

Como recoge el Inventario de 1789, realizado a la muerte de Carlos III (nº 1706), el tapiz ocupó el lugar al que estaba destinado. En el inventario de 1834 del Pardo, aparece en las Habitaciones de la Reina Gobernadora, Pieza de Damas (A.G.P. Leg. 765).

Bib.: *BSEE*, 1929, p. 138; *Reales Sitios*, (21), 1969, p.38-49; Held, J, 1971, p.180; Carlos III, 1789-90, nº 1706; Herrero Carretero, 1992, nº 834.

**(Lámina 321)**



**- 12. *Pertrechos de cazador y aves muertas.***

Tapiz, Seda y lana, 290 x 76 cm.

Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid, Almacenes (P. N. S. 133/10).

Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, Cornelio Vandergoten.

Tapiz basado en el cartón de Mariano Nani para decorar la pieza de la Torre en el cuarto nuevo de la Princesa, Maria Luisa de Parma. Lugar donde se puso. El tapiz se encontraba en 1834 en el Palacio Real (A. G. P. Leg. 765) Inv. 1834: "Yt. Un macho que representa una perdiz, y otra ave muerta, colgada de un tronco, y sobre el un ave de rapiña como queriendolo coger: mide de alto 3 1/4 y de ancho 1/2 varas que hacen en cuadro 1 5/8 varas que aprecio de 600 rs importan 975".

Bib.: *BSEE*, 1929, p. 138; *Reales Sitios*, (21), 1969, p.38-49; Held, J, 1971, p.177, lám. 348; Herrero Carretero, 1992, nº 827; Inv. Carlos III, 1789-90, nº 1706.

El cartón lo realiza Mariano Nani por orden de Francisco Sabatini, dentro de la misma serie que los anteriores para decorar el Palacio del Pardo. Entrega la obra, junto con las dos siguientes, en mayo de 1777: "*Otro quadro de dos pies y siete dedos de ancho, y dies pies de alto, representa peltrechos de cazador, y aves muertas, una cesta con ortegas, y palomas, colgando todo del tronco de un arbol, en primer termino un alcotan en ademan de coger dos conejos que estan delante de el y a lo lejos vista de un pais, su balor 2.000 rs. vn*". La obra será evaluada por Francisco Bayeu que consideró el precio en "dos mil reales de bellon". El artista cobrará la obra en marzo de 1778. (A.G.P. Leg. 89). El cartón se encuentra en paradero desconocido, aparecía en los inventarios de la Fábrica de Santa Barbara (Inv. 1780, nº 205.- Inv. 1782, nº 7.- Inv. 1786 (A.G.P. Leg 681).

Bib.: Held, 1971, nº 430, p. 180.

**(Lámina 322)**

**-13. *Bodegón de caza con escopeta.***

Tapiz, Seda y lana, 142 x 153 cm.

Patrimonio Nacional (nº inv.: 10004304). Palacio Real, Almacenes. Madrid. (P. N. S. 133/8)

Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, Cornelio Vandergoten.

Tapiz basado en el cartón de Mariano Nani para decorar la pieza de la Torre en el cuarto nuevo de la Princesa. Lugar donde se puso. En el inventario de 1834 del Pardo, aparece en las Habitaciones de la reina, Pieza del tocador (A.G.P. Leg. 765).

Bib.: *BSEE*, 1929, p. 138; *Reales Sitios*, (9), 1966, p.37-56.-Held, 1971, p.177; Herrero Carretero, 1992, nº 832; Inv. Carlos III, 1789-90, nº 1706.

El cartón lo realiza Mariano Nani por orden de Francisco Sabatini para el Palacio del Pardo dentro de la misma serie que los precedentes. Entrega la pintura, junto con los nº 7 y 8, en abril de 1778: *"Primera mente un quadro su ancho cinco pies y seis dedos, su alto quatro pies y medio en el que se representa una bista de país con un río, delante de el un rivazo con verduras como malvas floridas; en primer termino un tronco, en el colgado un equipaje de cazador, una escopeta arrimada a ello, metida entre las patas de una liebre, que esta apiolada, Palomas, y pájaros, sobre una alforja, al otro extremo; sobre un rivazo, dos patas y una perdiz, en el suelo del primer termino otra perdiz muerta, y al lado en la sombra que hace el tronco, otra; y diferentes plantas que adornan el suelo. Su valor....2.500"*. La obra será evaluada por Francisco Bayeu que consideró el precio en "dos mil reales". El artista cobrará la obra en Junio de 1778. (A.G.P. Leg. 89).

El cartón se encuentra en paradero desconocido. Fue inventariado en la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara (Inv. 1780, nº 212; Inv. 1782, nº 8; Inv. 1786 (A.G.P. Leg. 681).

Bib.: Held, 1971, p. 180, nº 431.

**(Lámina 323)**

#### **- 14. Canasta con aves muertas**

Tapiz, Seda y lana, 185 x 155 cm.

Patrimonio Nacional (nº inv.: 10004305). Palacio Real de Madrid, Almacén (P. N. S. 133/9).

Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, Cornelio Vandergoten.

Tapiz basado en el cartón de Mariano Nani para decorar la pieza de la Torre en el cuarto nuevo de la Princesa en el Palacio del Pardo. Lugar donde se puso como recoge el Inventario de 1789 realizado a la muerte de Carlos III (nº 1706). En el inventario de 1834 del Pardo, aparece en las Habitaciones de la Reina Gobernadora, Pieza del Tocador (A.G.P. Leg. 765).

Bib.: *BSEE*, 1929, p. 138; *Reales Sitios*, (21), 1969, p.38-49; Held, 1971, p.180, lám. 349; Inv. Carlos III, 1789-90, nº 1706; Herrero Carretero, 1992, nº 833.

El cartón lo realiza Mariano Nani por orden de Francisco Sabatini, dentro de la misma serie para el palacio del Pardo. Entrega la obra junto a las nº 9 y 10, en octubre de 1778: “otro de sobrepuerta, alto seis pies y ancho cinco pies, representa una banasta con aves silvestres, como patos gansos chochas y pollos de agua, todo muerto, y en el suelo, delante de ellos un alcotan, dos agachadizas, y un pollo de agua, detrás de esto porción de arboledas y celaxe, bale...2.000”. El tapiz basado en esta obra estaba destinado a decorar la pieza de la Torre en el cuarto de la Princesa de Asturias, Maria Luisa de Parma, en el Palacio del Pardo. La obra será tasada por Francisco Bayeu que consideró que “esta proporcionado el precio que pide“. El artista cobrará la obra en Febrero de 1779. (A.G.P. Leg. 89).

El cartón se encuentra en paradero desconocido, fue inventariado en la Fábrica de Tapices (Inv. 1780, nº 246; Inv. 1782, nº 13; Inv. 1786,- A.G.P. Leg. 681).

Bib.: Held, 1971, p. 180.

**(Lámina 324)**

## **2. 7. Matías Tellez**

### **- 1. *Bodegón de caza***

El cartón se encuentra en paradero desconocido.

Tapiz en las colecciones de Patrimonio Nacional (Lana y seda, 294 x 112 cm. n° inv.: 10066974). Actualmente en el Palacio de Riofrío (Segovia).

Entregado en agosto de 1773 junto a cinco más. El cartón fue encargado por Mariano Salvador Maella a Téllez y fue el mismo valenciano el que entregó los cartones a la Fábrica. Se trata de una sobrepuerta para la decoración de la pieza del dormitorio de los Príncipes de Asturias en el palacio de El Escorial (AGP, leg. 681): “*Una sobrepuerta que represen<sup>ta</sup> una zorra, conejos y perdizes todo muerto que lo acompaña con su arboleda y vista de pays, tiene tres pies y ocho dedos de ancho; seis pies y seis dedos de alto*”. Su deuda con Maella se demuestra en los diferentes inventarios de la Fábrica. Así en el de 1780 se atribuye a Maella y en el de 1782 como obra de Aguirre bajo la dirección de Maella. Igual sucederá en el inventario de 1786: “*Otro representa un perro puesto de pie sobre una zorra muerta. Su ancho 3 ½. Alto 6 ½*”. Esta confusión es lógica pues tiene una gran semejanza con el cartón de Aguirre *Bodegón con objetos de pastor*.

El tapiz se encontraba en 1788 como un paño suelto “*un perro puesto de pie sobre una zorra*”. (*Inventarios Reales. La Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, p. 226, n° 1761).

Inv. 1780(81):. n° 142; Inv. 1782: n° 2; Inv. 1786.

Bib.: Tormo, 1923, Doc. 4, B 2, Doc. 5, BB 164, Doc. 6, BB; Held, 1971, p. 182, n° 482, p. 181, lám. 354.

### **- 2. *Lobo en un cepo***

Cartón en paradero desconocido.

El tapiz en Patrimonio Nacional, en el palacio de San Lorenzo en el dormitorio del rey. (Otro en el almacén del Palacio Real (lana y seda, 258 x 56 cm. n° inv.: 10015572).

Compañera de la anterior fue entregada al mismo tiempo en agosto de 1773. Al igual que la anterior fue encargada por Maella para la decoración del dormitorio de los Príncipes de Asturias en el palacio del monasterio de El Escorial: “*Un suplemento que represen<sup>ta</sup> un lobo cogido por una mano en el cepo, con diferentes Árboles y vista de*

*Pays tiene un pie y treze dedos de ancho y diez pies y ocho dedos de alto*". En el inventario de 1834 de las pinturas que se conservaban en la Fábrica se atribuye a Zacarías González Velásquez: "fol. 38: otro del dicho autor que representa una zorra en un zepo alto tres y media varas, ancho media".

La deuda con Maella se descubre en el inventario de la Fábrica en 1780(81) donde aparece como obra de Maella: "un lobo cogido de una mano en el zepo, árboles y vista de país, ancho 1 pie y 13 dedos, alto 10 y 8". En el de 1782 como obra de Aguirre bajo la dirección de Maella: "Yd. Otro representa un Lobo cojido por una mano en el cepo, con diferentes árboles. Su ancho 1 y 13. Alto 10 y 8". Como su compañero fue atribuido en 1786 a Francisco y Ramón Bayeu entre los cartones realizados para la decoración de la pieza ante-cámara de la princesa en el Palacio de San Lorenzo: "un zorro cogido en el zepo su ancho dos pies, alto 10 ½". Esta confusión se explica porque el tapiz fue finalmente colocado en esta pieza, acompañando los tapices según cartones de Ramón Bayeu y Aguirre como lo demuestra el inventario de 1788: "una zorra presa en un cepo por una mano" (*Inventarios Reales. La Testamentaria de Carlos III, 1788-89*, Madrid, 1988, p. 217-218, nº 1744). En 1834 aparece inventariado como obra de Zacarías González Velásquez (fol. 38).

Inv. 1780(81): nº 143; Inv. 1782, nº 3. Inv.: 1786.

Bib.: Tormo 1923, Doc. 4, C3; Held, 1971, p. 182, nº 440, p. 181, lám. 355.

### **3. CATALOGO DE MODELOS PARA EL LABORATORIO DE PIEDRAS DURAS DEL BUEN RETIRO**

#### **3.1. Carlos José Flipart**

##### ***- 1. Trampantojo con objetos de juego, carpintería y lienzo con un paisaje***

Óleo sobre lienzo, 95 x 180 cm.

Valencia. Colección de D. Luis Navarro.

Obra realizada, casi sin lugar a dudas por Carlos José Flipart para que sirviese de modelo para el tablero de una mesa realizada en el laboratorio de piedras duras del Buen Retiro. La mesa se encuentra actualmente en el Museo Nacional del Prado (95x180x94, nº inv. O-475). Para González-Palacios (2001, p. 174) la mesa estaría realizada antes de 1778 lo que supondría que el cartón se pintase con anterioridad, posiblemente en 1777.

Este cartón tenía un compañero que en la actualidad se ha perdido, afortunadamente se conserva la mesa basada en este modelo (Museo del Prado, O-474). En el tablero de esta mesa podemos observar una composición muy similar a la de este cartón: un paisaje de marina con un damero, una taza y una bolsa.

**(Lámina 325)**

##### ***- 2. Vista de puerto rodeado de diversos objetos en trampantojo***

Óleo sobre lienzo, 91 x 171 cm.

Madrid. Museo Nacional del Prado.

Sin duda alguna se trata del más importante de los cartones pues es el único que se encuentra firmado (en un papel al lado de la taza y la pluma). Gracias a esta obra se pudo conocer la autoría de estos cartones. La composición es en cierto modo similar a la del cartón anterior: un gran paisaje en la escena central rodeado de diversos objetos en trampantojo, tales como platillos, pluma, mapas, flores, instrumentos musicales y de la pintura. Parece una cierta representación alegórica de los elementos representativos de las ciencias liberales. González-Palacios llega a apuntar la posibilidad de la participación de Tiepolo en la concepción del modelo, lo que es imposible.

El tablero de intarsia que se basó en este modelo se encuentra en la mesa conservada en el Museo del Prado (95 x 180 x 96, nº inv. O-477). Por una inscripción en el tablero sabemos que se comenzó en 1779 y se terminó en 1780 por lo que el modelo se debió realizar con anterioridad, al menos en 1778.

Bib.: González-Palacios, 2001, p. 175-176, nº 28; Luna, 2005, p. 114-120, fig. 1.

**(Lámina 326)**

**- 3. *Trampantojo con cuadros de la Comedia dell'Arte y Pastoral, anamórfosis, zanfona, partituras musicales y libros.***

Óleo sobre lienzo, 91 x 171 cm.

Madrid. Museo del Prado.

De nuevo nos encontramos con un modelo atribuible casi con toda seguridad a la mano de Carlos José Flipart. La obra, de extraordinaria calidad, sirvió como modelo para el tablero de intarsia realizado en el Laboratorio de Piedras duras del Buen Retiro. La mesa se encuentra actualmente en el Museo del Prado (95 x 180 x 95, nº inv. O-214). No existen variaciones entre el modelo y la obra final salvo el cambio del título del libro que en el modelo lleva escrito *Historia de D. Quixote T.I* y en el tablero aparece inscrito *Plinio. Natural T.I*. Tal vez se optó por un título ligado a la antigüedad clásica más acorde con los tiempos que con la novela que había inspirado tantas obras ligadas al rococó.

Muy interesante en esta obra es la aparición de anamórfosis que demuestra una gran calidad en la técnica pictórica del pintor francés.

Por una inscripción en el tablero basado en esta composición sabemos que este se inició en 1781 y se terminó en 1782 por lo que el modelo lo debió realizar Flipart entre 1779-80.

Esta mesa tiene una compañera que también se conserva en el Museo del Prado (nº inv. O-476) cuyo modelo preparatorio no ha sido localizado. En su tablero descubrimos una composición muy similar con una representación de trampantojo en la que aparece un cuadro de temática oriental rodeado de diversos papeles y armas.

Bib.: González-Palacios, 2001, p. 177-179, nº 29; Luna, 2005, p. 114-120, fig. 2.

**(Lámina 327)**

**- 4. *Trampantojo con paisaje de ruinas romanas rodeado de frutas y flores y otros objetos***

Óleo sobre lienzo, 91 x 171 cm.

Madrid. Museo del Prado.

Este modelo, al igual que los anteriores fue realizado por Flipart para sacar por él un tablero en intarsia destinado a una mesa. La obra final se encuentra en el Museo del Prado (95 x 182 x 95, nº inv. O-215). Se observan ciertas diferencias entre las flores del modelo (de una extraordinaria delicadeza) y las flores del tablero.

La obra hace una clara alusión al paisaje romano y los objetos que rodean la escena de nuevo aluden a las artes liberales como la música, la pintura o la literatura.

Según González-Palacios la obra sería compañera de la mesa que se conserva en el Palacio lisboeta de Ajuda. No se conservan documentos para poder fechar las mesas si bien González-Palacios considera que no se terminaron de montar hasta después de 1788. El modelo debió realizarse entre 1782 y 1786 cuando se supone que estaba terminado el tablero.

Bib.: González-Palacios, 2001, p. 180-183, nº 30; Luna, 2005, p. 114-120, fig. 3.

**(Lámina 328)**

**- 5. *Trampantojo con escena de ruinas romanas rodeado de flores y objetos.***

Óleo sobre lienzo, 91 x 171 cm.

Madrid. Museo del Prado.

El modelo, obra de Flipart, sirvió para realizar un tablero para la mesa que hoy se encuentra en el Palacio de Ajuda en Lisboa. Según González-Palacios esta mesa era compañera de la anterior por afinidades compositivas y su año de realización es incierta. El historiador supone que la obra fue un regalo de Carlos III a su nieta Carlota Joaquina



por su matrimonio con el heredero portugués que reinó como João VI en 1785. De ser correcto, el modelo sería anterior a esta fecha, hacia 1782-84.

De nuevo descubrimos una composición centrada por un paisaje rodeado por diversos objetos representados en trampantojo, en este caso flores, instrumentos de música, libros e instrumentos de jardinería todos ellos típicos en las decoraciones de porcelana y tapices en esos años.

Recordemos que en el Museo del Prado se conservan dos mesas más con este mismo tipo de decoración en los tableros (nº inv. O-455 y O-456). Bib.: González-Palacios, 2001, p. 180-183, nº 30; Luna, 2005, p. 114-120, fig. 4.

**(Lámina 329)**

#### **4. CATÁLOGO DE PIEZAS DE PORCELANA DEL BUEN RETIRO DECORADAS CON NATURALEZAS MUERTAS**

##### **Museo Arqueológico Nacional**

##### ***- Enfriador de copas con escenas de bodegón***

Alto 11 cm; ancho 28 cm.

nº inv. 62841. Col. Almenas.

Exp.: Madrid, 1999, nº 202.

**(Lámina 330)**

##### ***- Caja de rapé decorada con bodegón***

Alto 4,2 cm, largo 8,3 cm, ancho 6 cm. Sin marcas.

Nº inv. 62.641

##### ***- Plato decorado con tres palomas e insectos***

Alto 3,8; diám. Sup. 25,4; diám. Inf. 16 cm.

Nº inv. 62.842

##### ***- Platillo miniado con insectos***

Alto 3,5; diam. Sup. 15 cm; diám. Inf. 10, 5 cm.

Nº inv. 62.738

**- *Platillo decorado con Águila***

Alto 3 cm; diám. sup. 14,5 cm; diám. inf. 10 cm.

nº inv. 62.722

**- *Fuente decorada con bodegón de frutas***

Alto 4,5 cm; largo 49 cm; ancho 33,7 cm.

nº inv. 62.559

**- *Taza decorada con pájaros y frutas***

Alto 6,8; diám. de la boca 7,5 cm; diám. de la base 3,8.

nº inv. 62.927

**- *Taza y platillo con bodegón***

Plato: Alto 2 cm; diám. sup 13,9; diám. inf. 7,9

Taza: Alto 5,5 cm; diám de la boca 8 cm; diám. de la base 3,6 cm.

nº inv. 62.732 y 62.733.

Exp.: Madrid, 1999, p. 204-205, nº 25

**(Lámina 331)**

**- *Plato decorado con bodegón de frutas***

Alto 2 cm; diám sup. 14,9 cm; diám. de la base 8,8 cm.

nº inv. 62.800

**- *Plato con dos frambuesas***

Alto 3 cm; diám. sup. 25 cm; diám. inf. 14,3 cm.

nº inv. 62.858.

**- *Plato con ramo de flores***

Alto 2 cm; diám. sup. 23, 5; diám. inf. 15,3

nº inv. 62.696

**- *Taza y platillo con bodegón de frutas***

Taza: alto 6 cm; diám sup. 5,9; diám de la base 5,7cm.

Plato: Alto 2,3 cm; diám. sup 14,5; diám. inf. 10,5

nº inv. 62.916 y 62.917

**- *Azucarero con bodegón de frutas***

Alt. 9 cm; diám. sup. 9,2; diám. inf. 7 cm.

nº inv. 62.798 y 62.799

**- *Sopera con decoración de bodegón***

Alt. 12,5; long. 19,8; ancho 13,8

nº inv. 54.431

**- *Sopera con instrumentos de campo***

Alto tot. 18,5; Alto de la tapa 7,5 cm; ancho 17,5 cm; long. 31 cm.

nº inv. 62.710 y 62.711.

**- *Salsera con decoración de bodegón***

Alto 11,5; long. 27,5; ancho 17,3.

nº inv. 62.856

**Patrimonio Nacional**

**- *Jarrón con caza muerta***

Alto 48 cm.

Palacio Real de Madrid

Cat. 1989, nº 94

**(Lámina 332)**

**- *Jarrón***

Alto 51, Ø 12,5

h. 1760-1783.

Flor de lis azul en la base. Buen Retiro.

Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid. (nº inv. 10009778)

**- *Jarrón con caza muerta***

Alto 48 cm.

Palacio Real de Madrid

Cat. 1989, nº 95 (foto)

**(Lámina 333)**

**- *Jarrón con trampantojo***

Alto 48 cm.

Palacio Real de Madrid

Cat. 1989, nº 96.

**(Lámina 334)**

**- *Fuente ovalada con grupo de frutas***

Alto 4, 95.

nº inv. 3680

Casita del Príncipe de El Escorial.

**- *Mantequera cubierta con escena de bodegón***

nº inv. 3695

Casita del Príncipe de El Escorial.

**- *Plato y jícara con escenas de caza***

Diámetro del plato 14 cm; Alto de la jícara 6,3 cm.

Casita del Príncipe de El Escorial.

**- *Plato y jícara con bodegón de frutas***

Casita de El Príncipe de El Escorial

**- *Taza cilíndrica con flores y frutas***

Casita de El Príncipe de El Escorial.

**- *Jícara cilíndrica con frutas.***

Casita del Príncipe

**- *Plato con bodegón de frutas***

Casita del Príncipe de El Escorial.

**Instituto Valencia de Don Juan**

**- *Pareja de tacitas con escenas de bodegón***

Alto 7,5

nº inv. 1871 y 1871bis

**- *Platito con escena de bodegón***

Diám. 15 cm.

nº inv. 1877

**Museo Municipal de Madrid. Antigua Colección Almenas**

**- *Plato y taza con bodegones de caza***

Plato: Diám. 14; alto 2,4

Taza: diám. de la boca 6 cm; Alto 6 cm.

nº inv. 3715 y 3716

Bib.: *Bartolomé Sureda (1769-1851). Arte e Industria en la Ilustración tardía*, Madrid, 2000, p. 280, II.3.8.6.

**(Lámina 335a y b)**

**- *Fuente***

Porcelana. Pasta blanda. Policromada.

Long. 0,495 cm.

Buen Retiro. Flor de lis y las CC entrecruzadas incisas.

Museo Municipal. Madrid. (Col. Laiglesia)

Inv. M. Municipal Madrid: 3.680.

**- Jícara**

Porcelana. Pasta blanda. Policromada.

Alt. 0,58 cm.

h. 1783-1800.

Buen Retiro.

Museo Municipal. Madrid. (Col. Laiglesia)

Inv. M. Mun. Madrid: 3.765.

**- Plato**

Porcelana. Pasta Blanda. Policromado.

Buen Retiro.

Museo Municipal de Madrid. (Col. Laiglesia)

Inv. M. Mun. Madrid: 3766

**- Jícara**

Porcelana. Pasta Blanda. Policromado.

Diám. 0, 132 cm

h. 1760-1783.

Buen Retiro.

Museo Municipal. Madrid. (Col. Laiglesia)

Inv. M. Mun. Madrid: 3.726

**- Plato**

Porcelana. Pasta blanda. Policromado.

Diám. 0,22 cm

h. 1760-1783.

Buen Retiro

Museo Municipal. Madrid. (Col. Laiglesia)

Inv. M. Mun. Madrid: 3.810.

**- Plato y taza con decoración de aves**

Porcelana dura

Plato: diámetro 14, alto 3,3; taza: diám. 6,6, alto 6,4.

Marid. Museo Municipal de Madrid. (nº inv. 3730 y 3731)

Bib.: *Bartolomé Sureda (1769-1851). Arte e Industria en la Ilustración tardía*, Madrid, 2000, p. 279, II.3.8.5.

***-Plato con insectos***

Porcelana dura

Ø 13,5, alto 2,5

Madrid. Museo Municipal de Madrid (nº inv. 3733)

Bib.: *Bartolomé Sureda (1769-1851). Arte e Industria en la Ilustración tardía*, Madrid, 2000, p. 265, II.3.6.1.

***- Plato con ramillete de flores***

Porcelana dura

Ø 13, alto 3,5

Madrid. Museo Municipal de Madrid. (nº inv. 3763)

Bib.: *Bartolomé Sureda (1769-1851). Arte e Industria en la Ilustración tardía*, Madrid, 2000, p. 263, II.3.4.1.

***- Plato con flores e insectos***

Porcelana dura

Ø 12,5, alto 2,6

Madrid. Museo Municipal de Madrid (nº inv. 3915)

Bib.: *Bartolomé Sureda (1769-1851). Arte e Industria en la Ilustración tardía*, Madrid, 2000, p. 263, II.3.4.2.

***- Pareja de cuencos con aves***

Porcelana dura

Ø 14,3, alto 7,5

Madrid. Museo Municipal e Madrid. (nº inv. 3740 y 3742)

Bib.: *Bartolomé Sureda (1769-1851). Arte e Industria en la Ilustración tardía*, Madrid, 2000, p. 281, II.3.8.8.





## **BIBLIOGRAFÍA**



- ADDISON, J., *Diálogo sobre la utilidad de las medallas antiguas, Principalmente por la conexión que tienen con los poetas griegos y latinos, obras escritas en inglés por el caballero Addison y traducidas al castellano con unas breves notas y correcciones por Don Pedro Alonso O-Crouley*, Madrid, MDCCXCV, en la ofocina de D. Plácido Barco López.
- ALBA PAGÁN, E., “La pintura y los pintores valencianos en las «Casitas» del Real Sitio de San Lorenzo del Escorial: Mariano Salvador Maella, Benito Espinós, Miguel Parra, José López Enguídanos y Mariano Sánchez”, *Actas del Simposium El Monasterio del Escorial y la Pintura*, El Escorial, 2001, p.759-784.
- ÁGUEDA DÍAZ, M., “La colección de pinturas del infante Don Sebastián Gabriel”, *Boletín del Museo del Prado*, nº 8, 1982, p. 102-117.
- AGUILERA, E. M., *La Porcelana del Buen Retiro en el Museo Municipal de Madrid*, Madrid, 1834.
- AGUILERA CERNI, V. (dir.), *Història de l'art valencià*, Valencia, 1988.
- AGULLÓ COBO, M., “La Biblioteca de D. Teodoro Ardemans”, *Primeras jornadas de bibliografía*, Madrid, 1976, p. 571-582.
- AGULLÓ, M., *Noticias sobre Pintores madrileños de los siglos XVI al XVII*, Granada-Madrid, 1978.
- AGULLÓ COBO, M., *Más Noticias sobre pintores madrileños de los ss. XVI al XVIII*, Madrid, 1981.
- AGULLÓ COBO, M., “El pintor madrileño Jerónimo Antonio Ezquerra”, *Villa de Madrid*, (93), 1987, p. 3-24.
- AINAUD de LASARTE, J., *La Pintura Catalana*, Barcelona, 1991.
- ALCOLEA I GIL, S., “Noticias Bibliográficas sobre los Lacoma”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1951, p. 149-158.
- ALCOLEA I GIL, S., “La Pintura en Barcelona durante el s. XVIII”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XIV-XV, 1959-62.
- ALDANA FERNÁNDEZ, S., “El pintor académico José Antonio Zapata”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1960, p. 69-83.
- ALDANA FERNÁNDEZ, S., “Benito Espinós, pintor Académico”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1968, p. 29-40.
- ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Pintores Valenianos de Flores (1766-1866)*, Valencia, 1970.

- ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una Institución*, Valencia, 1998.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Murillo y su escuela*, Sevilla, cat. exp. Sevilla, 10-26 marzo 1975.
- ARANJUEZ, *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Palacio Real de Aranjuez, Madrid, 1987.
- ARISI, F., *Felice Boselli*, Piacenza, 1973.
- ARISI, F., “Un Boselli in più e un Goya in meno”, *Strenna Piacentina*, Piacenza, 1992, p. 46-49.
- ARNAIZ, J. M., *Francisco de Goya, Cartones y Tapices*, Madrid, 1987.
- ARNAIZ, J. Mª, “Andrés Rossi, Pintor de bodegones”, *Archivo Español de Arte*, (222), 1983, p. 152-154.
- ATERIDO, A., MARTÍNEZ CUESTA, J., PÉREZ PRECIADO, J. J., *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, 2004.
- AA. VV., *Manufacturas Reales: ciclo de conferencias, bajo la presidencia de honor de SS. MM. los Reyes, noviembre de 1992 - mayo de 1993*, Madrid, 1995.
- AA. VV., *Presepe Napoletano*, Edit. Franco Di Mauro, 1998.
- AA. VV., *Porcellane di Capodimonte. La Real Fábrica di Carlo di Borbone*, Milano, 1995.
- AA. VV., *Civiltà del presepe a Napoli*, Electa, Nápoles, Nápoles, 1999.
- AA. VV., *El Bodegón*, Fundación de Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2000.
- AZCARATE LUXAN, I.; DURÁ OJEA, Mª V., y E. RIVERO NAVARRO, “Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de San Fernando (1736-1967)”, *Academia*, (66), 1988.
- AZCÁRATE LUXAN, Mª I., *Cristóbal Vilella (1742-1803). Pintor y Naturalista*, Madrid, Facultad de Ciencias Biológicas, 1987 (ejemplar en la Facultad).
- AZCÁRATE LUXAN, Mª I., “Cristóbal Vilella: un naturalista en la Academia”, *Academia*, (64), 1987, p. 419-432
- AZCÁRATE LUXAN, Mª I., DURÁ OJEA, V., *Historia y Alegoría: Los Concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, 1994
- AZCÁRATE LUXAN, Mª I., *Naturaleza y Arte. La fauna de la Isla de Mallorca en la obra de Cristobal Vilella (siglo XVIII)*, Palma de Mallorca, 1990.
- AZCÁRATE LUXAN, Mª I. y SALINERO MORO, M. C., “Cristóbal Vilella (1742-1803) y la fundación del Gabinete de Hª Natural en el s. XVIII (exp. 6 de abril-6 de junio de 1995)”, *Academia*, nº 80, 1995, p. 207-212

- BANDA Y VARGAS, A. de la, “La Pintura de la Academia de Bellas Artes de Cádiz”, *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº 1, 1983.
- BARBEITO, J. M., *El Alcázar de Madrid*, Madrid, 1992.
- BARCELONA, *Pintura siglos XV-XIX*, Galería El Viaducto, Barcelona, 1963.
- BARCELONA, *El Esplendor de Alcora. Cerámica del s. XVIII, Colección del Museo de Cerámica de Barcelona*, Barcelona, 1994.
- BARREIRO, A. J., *El Museo Nacional de Ciencias Naturales (1771-1835)*, Madrid, 1992.
- BARRIO MOYA, J. L., “Noticias y documentos sobre el arquitecto madrileño D. Teodoro Ardemans”, *Academia*, 1984, p. 195-221.
- BARRIO MOYA, J. L., “Algunas noticias sobre el noble gaditano Don Luis Felíz de Miraval y Spinola, consejero de castilla y embajador en Holanda durante el reinado de Felipe V”, *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, (6), 1988, p. 33-44.
- BARRIO MOYA, J. L., “El Inventario de los Bienes de Doña Teresa Silva Hurtado de Mendoza, duquesa viuda de los Arcos e hija de los Duques del Infantado”, *Wad-Al-Hayara*, 1988, p. 255- 268.
- BARRIO MOYA, J. L., “Aportaciones a la obra del pintor Francisco Ortega”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, CLXVI, julio-septiembre de 1997, p. 101-137.
- BASEGODA y HUGAS, “Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Denia, 1650- Roma, 1709), tractadista, pintor, gravador i col·leccionista”, *Butlletí MNAC*, nº 2, 1994, p. 37-62.
- BATICLE, J., “Les Amis “norteños” de Goya en Andaloussie, Ceán Bermúdez, Sebastián Martínez”, *Actes du Congrès International d’Histoire de l’Art*, Granada, 1973, p. 21-22.
- BEDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808: contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1989.
- BEDAT, C., “Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 1797”, *Revista de Ideas Estéticas*, nº 109, 1970, p. 43 – 54.
- BELLORI, G. P., *Vita di Carlo Maratti Pittore*, Roma, 1732.
- BENET, R., *Antonio Viladomat, la figura y el arte del pintor barcelonés*, Barcelona, 1947.
- BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs: de tous les temps et de tous les pays*, 14 vols., París, 1999.
- BERGSTROM, I., *Maestros españoles de bodegones y floreros del s. XVII*, Madrid, 1970.

- BIELLA, *Fiori. Cinque secoli di pittura floreale*, catálogo de la exposición (a cargo de Francisco Solinas), Museo del Territorio, Roma, 2004.
- BILBAO, *Luis Paret y Alcazar, 1746-1799*, Vitoria, 1991.
- BILBAO, *El bodegón español de Zurbarán a Picasso*, (catálogo a cargo de Francisco Calvo Serraller) Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1999.
- BLANCO MOZO, J. L., “Varia paretiana: I. La familia Fourdinier. II. Paret en el País Vascos: su relación con algunos miembros de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País”, *Actas I Congreso Internacional “Pintura Española Siglo XVIII”*, Marbella, Madrid, 1998, p. 299 - 316.
- BLUNT, A., “Don Vincenzo Vittoria”, *Burlington Magazine*, 1967, p. 31-32;
- BOLOGNA, F., *Natura in Posa. Aspetti dell’antica natura morta italiana*, Gal. Lorenzelli, Bergamo, 1968,
- BOSCH, J., “Pintura del segle XVIII a la seu de Girona. D’Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana”, *Estudi General. Girona revisitada*, 10, 1990, p. 141-166.
- BOLOGNA, F., “Ancora di gaspare Traversi nell’illuminismo e gli scambi artistici fra Napoli e la Spagna alla ripresa “naturalistica” del XVIII secolo”, *I Borbone di Napoli e I Borbone di Spagna*, V. II, 1985, Nápoles (Actas dela Convenzione Internazionale de 1981, 4-7 de abril), p. 273-349.
- BOTTINEAU, I., *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986 (1ª edic. francesa, Burdeos, 1960).
- BOTTINEAU, I., *L’Art de cour dans L’Espagne des Lumières*, París, 1986
- BREÑOSA, R.y CASTELLARNAU, J. Mª de, *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*, Madrid, 1884.
- BRYSON, N., *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Madrid, 2005 (edic. inglesa: *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Londres, 1990)
- BURCHARD, L., *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, 24 vols., Londres, 1967.
- BURDEOS, *La Nature Morte de Brueghel à Soutine*, Galerie des Belles Arts, 1978.
- BURKE, M. B. y CHERRY, P., *Spanish Inventories I. Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Michigan, 1997.

- BRUSATI, C., “Capitalaizing on the Counterfeit: Trompe l’Oeil Negotiations” en *Still-life Painting from the Netherlands, 1550-1720*, cat. exp. Amsterdam (a cargo de A. Chong y W. Klerk), Amsterdam, 1999, p. 59-71.
- CAPELLA M. y MATILLA TASCÓN, A., *Los Cinco Gremios Mayores de Madrid*, Madrid, 1957.
- CARLOS VARONA, M<sup>a</sup> C. de, “Sobre el supuesto boceto de las Menínas y algunos otros Velázquez que poseyó el Duque de Arcos (1729)”, *Actas del I Congreso Internacional. Pintura española siglo XVIII*, Madrid, 1998, p. 351-368.
- CARRERA PUJAL, J., *La Escuela de Nobles Artes de Barcelona (1775-1901)*, Barcelona, 1957.
- CARUGHI; MARTORELLI, PORZIO, *Il Palazzo della Prefettura*, Nápoles, 1989.
- Catálogo de los Cuadros y Esculturas pertenecientes a la Galería de SS. AA. RR. los Serenísimos Señores Infantes de España Duques de Montpensier*, Sevilla, 1866.
- CASELLAS, R., “Origens del renaixement barceloni”, *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, 1907.
- CASO, F., *La chiesa di Santa Maria delle Grazie a Capodimonte. 400 anni di storia e di fede*, Nápoles, 2000.
- CAUSA, R., *La Natura Morta Italiana*, , cat. Exp. Palazzo Reale, Nápoles, 1964.
- CAUSA, R., “La Natura morta a Napoli nel Sei en el Settecento”, *Storia di Napoli*, vol. V, Nápoles, 1972.
- CAVANILLES, A. J., *Hortus Regius Matritensis*, por D. Antonio Joseph Cavanilles, edic. a cargo de Cartonajes Suñer, S.A. y del Real Jardín Botánico, C. S. I. C., Madrid, 1991.
- CAVESTANY, J., *Floreros y Bodegones en la pintura española*, Madrid, 1936-40.
- CAVESTANY, J., *Arte Español*, t. XV, (1945), p. 108-109.
- CEÁN BERMÚDEZ, A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 2001 (1<sup>a</sup> edición de 1800).
- CHABÁS, R. “El Pintor D. Vicente Victoria, Restituido a Denia su Patria”, *El Archivo, Revista de Ciencias Históricas*, T. VII, cuaderno VII, Noviembre de 1893, p. 325-330.
- CHERRY, P., *Arte y Naturaleza: el bodegón español en el Soglo de Oro*, Madrid, 1999.
- CLAYBURN LA FORCE, J., *The Development of the Spanish Textile Industry, 1750-1800*, Berkeley-Los Ángeles, California, 1965.
- Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó, en 6 de Noviembre*



- de 1795, En Valencia. En la oficina de D. Benito Momfort, Impresor de la Real Academia, Año 1796.
- Catálogo de los Cuadros de la Galería que perteneció al Excmo. Señor D. Luis Portilla*, Madrid, 1880.
- COLORNO, *Fasto e Rigore: la natura morta nella'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, cat. exp en la Reggia de Colorno a cargo de Giovanni Godi, Milán, 2000.
- COTTINO, A., "Novità sull'attività giovanile di Luis Meléndez", *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, (coord. V. Terraroli, F. Varallo y L. de Fanti), Milán, 200, p. 165-170.
- CRUZ BAHAMONDE, Nicolás de la, *Viaje de España, Francia e Italia*, 10. vols., Madrid, 1806- 1813.
- CRUZADA VILLAAMIL, D. G., *Los Tapices de Goya*, Madrid, 1870.
- DALLAS, *Luis Meléndez: Spanish Still-Life painter of the Eighteenth Century* (cat. exp. a cargo de E. TUFTS y J. J. LUNA), Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas, 1985.
- DE CARO, S., *La Natura Morta nelle pitture e nei mosaici delle città vesuviane*, Nápoles, 2001.
- DE LOGU, G., *La Natura Morta Italiana*, Bergamo, 1962.
- DE VITO, G., "Luca Giordano e la Pittura di Genere: qualche riflessione", *Ricerche sull'600 napoletano*, Milano, 1993.
- DELFINO, A., "Documenti inediti su alcuni pittori napoletani del seicento. Trattati dell'Archivio Storico del Banco di Napoli", *Ricerche sull'600 napoletano*, 1984, p. 160 y ss.
- DETROIT, *The golden age of Naples: art and civilization under the Bourbons 1734-1805*, 1981.
- DÍAZ PADRÓN, M., *Museo del Prado. Catálogo de pinturas I. Escuela flamenca. Siglo XVII*, Madrid, 1975.
- DOMENECH, F. B., *Pinturas y Pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia, 1980.
- DOMINICCI, B. DE, *Vitte de' Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, 3. vol., Napoli, 1742 (reimpresión de 1979) .
- D'OTRANGE MASTAI, M. L., *Illusion in Art trompe l'oeil. A History of Pictorial Illusionism*, New York, 1975.

- ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, M., Conde de Casal, *Hª de la Cerámica de Alcora*, Madrid, 1945.
- ESPINÓS DÍAZ, A., *Catálogo de Dibujos (s. XVIII). Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 1984.
- ESPINÓS DÍAZ, A., “José Camarón Meliá (1760-1819), artista valenciano establecido en la Corte”, *Cinco Siglos de Arte en Madrid*, Madrid, 1991, p. 219-232.
- FARÉ, M. y F., *La Vie Silencieuse en France. La Nature Morte au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1976.
- FERNÁN NÚÑEZ, Conde de, *Vida de Carlos III*, Madrid, 1858.
- FERRÁN SALVADOR, V., *El pintor segorbino José Camarón Boronat*, Segorbe, 1949.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, M., *Parroquia madrileña de San Sebastián. VI. Algunos pintores y escultores que fueron feligreses de esta parroquia*, Madrid, 1988.
- FERNÁNDEZ AGUDO y SÁNCHEZ de LEÓN FERNÁNDEZ, “Índice de cargos académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII, *Academia*, n° 67, 1988, p. 373-433.
- FERNÁNDEZ-MIRANDA, F., *Inventarios reales. Carlos III, 1789*, 3 vols., Madrid, 1991.
- FERRARI, O., “Le arti figurative del settecento”, *Storia di Napoli*, t. VI, Nápoles.
- FERRARI, O. SCAVIZZI, F., *Luca Giordano*, Milán, 1992.
- FERRARINO, L., *Dizionario degli Artisti Italiani in Spagna*, Madrid, 1977.
- FLORENCIA, *La natura morta a palazzo e in villa*, cat. exp. 1989, Florencia.
- FLORENCIA, *I Mobili di Palazzo Pitti. Il periodo dei Medici 1573-1737*, (catálogo a cargo de Enrico Colle), Palacio Pitti, Florencia, 1996.
- FLORENCIA, *Bartolomeo Bimbi. Un pittore di piante e animali alla corte dei Medici* (coord. a cargo de S. Meloni Trkulja y L. Tongiorgi Tomasi), Florencia, 1998.
- FLORENCIA, *Natura morta italiana. Tra Cinquecento e Settecento*, Milano, 2002.
- FOLCO ZAMBELLI, D'ALAMA, “Contributo a Carlo Giuseppe Flipart”, *Arte Antica e Moderna*, n° 18, 1962, p. 186-199.
- FONTANALS del CASTILLO, J., *Antonio Viladomat. El artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII. Su época, su vida, sus obras y sus discípulos*, Barcelona, 1877.
- FONTBONÀ, F. y DURÀ, V., *Catàleg del Museo de la Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. I. Pintura*, Barcelona, 1999.
- FROTTHINGAM, A. W., *Capodimonte and Buen Retiro Porcelains. Period of Charles III*, New York, The Hispanic Society of América, 1955.

- FROTTHINGHAM, A. W., “Vicente Álvaro, pintor de porcelana en Alcora”, *Archivo Español de Arte*, (169), 1970, p. 329-338.
- GALINDO, N., “La Colección de Pinturas del Marqués de Santiago”, *Archivo Español de Arte*, (246), 1989, p. 220-226.
- GALINDO, N., “El Pintor madrileño Juan Vicente de Ribera (h. 1668-1736)”, *Boletín del Museo del Prado*, XV, 1994, p. 289-94.
- GALLEGO, A., *Historia del Grabado en España*, Madrid, 1999 (1ª edic. 1979).
- GARCÍA, C., *Arte valenciano*, Madrid, 1999.
- GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, F. Mª, “Protohistoria de la Academia de Bellas Artes”, *Archivo Arte Valenciano*, 1968, p. 23-28.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., *La Academia valenciana de Bellas Artes*, Valencia, 1993 (1ª edic. 1945).
- GARRIDO, C. y CHERRY, P., *Luis Meléndez. La serie de bodegones para el Príncipe de Asturias. Estudio Técnico*, Madrid, 2005.
- GASSIER, P., y WILSON-BAREAU, J., *Vida y obra de Francisco Goya, Reproducción de su obra completa: pintura, dibujos y grabados*, Barcelona, 1974 (1ª edic. inglesa, 1970).
- GASCÓN HEREDIA, Mª Teresa, *Estudio Histórico de la Escuela de Nobles Artes de Cádiz: 1789-1842*, Real Academia de Bellas Artes, Cádiz, 1989.
- GAYA NUÑO, J. A., “Luis Paret y Alcazar”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1952, p. 87-154.
- GAYA NUÑO, J. A., “Eternidad de un género”, *Revista de ideas Estéticas*, nº 63, 1958, p. 15-30.
- GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un Diccionario de los Artífices que florecieron en Sevilla desde el s. XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1900.
- GIL, R., *Arte y Coleccionismo privado en Valencia del s. XVIII a nuestros días*, Valencia, 1994.
- GIUSTI, A. Mª; MAZZONII, P.; PAMPALONI MARTELLI, A. P., *Il museo dell'Opificio delle pietre dure a Firenze*, Firenze, 1978.
- GIUSTI, A. Mª, *Splendori di pietre dure: l'arte di corte nella Firenze dei granduchi*, cat. exp. Florencia, 1988.
- GIUSTI, A. Mª, *Eternità e Nobiltà di Materia. Itinerario artistico fra le pietre policrome*, Florencia, 2003.

- GLENDINNING, N., "Spanish inventory references to paintings by Goya, 1800-1850: originals, copies and valuations", *The Burlington Magazine*, CXXXVI, nº 1091, 1994, p. 100-110.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Las Colecciones Reales Españolas de Mosaicos y Piedras Duras*, Museo del Prado, Madrid, 2001.
- GREINDL, E., *Les Peintres Flamands de Nature Morte au XVII siecle*, Sterrebeek, Belgique, 1983.
- GUALDARONI, R., "Un pintor veneciano en la corte de los reyes de España: Santiago Amigoni", *Archivo Español de Arte*, 1974, nº 186, p. 129-147.
- GUE TRAPIER, "Correa and Trompe-L'oeil", *Notes Hispanic*, 1945, nº V, p. 15-29.
- GUERRERO LOVILLO, J., "La Pintura Sevillana en el siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, 1955, nº 69, p. 15-53.
- GUDIOL, J. M<sup>a</sup>; ALCOLEA, S.; CIRLOT, J. E., *Historia de la Pintura en Cataluña*, Madrid.
- GUIFFREY, J., *Les Gobelins et Beauvais*, Paris.
- GUIFFREY, J., *Les modeles et le Musee des Gobelins*, París.
- GUTIERREZ PASTOR, I., "Juan Vicente de Ribera, pintor (Madrid, c. 1668-1736). Aproximación a su vida y obras", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, VI, 1994, p. 213-38.
- HELD, J., *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlín, Mann, 1971.
- HERNANDO ÁLAVAREZ, E., "La Colección de pinturas de Don Juan Francisco Goyeneche y su esposa", *Archivo Español de Arte*, (250), 1990, p. 331-335
- HERERO CARRETERO, C., *La Fábrica de tapices de Madrid: los tapices del siglo XVIII. Colección de la Corona de España*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- HERRERO CARRETERO, C., *Catálogo de Tapices de Patrimonio Nacional III. S. XVIII. Reinado de Felipe V*, Madrid, 2000.
- IPARAGUIRRE Y C. DÁVILA, E., *La Real Fábrica de Tapices, 1721 – 1971*, Madrid, 1971.
- INTERIÁN DE AYALA, J., *El pintor christiano y erudito*, Madrid, 1730.
- IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V., *Museo de Bellas Artes de Sevilla. Inventario de Pintura*, Sevilla, 1990.
- JACKSON (MISSISSIPI), *The Majesty of Spain. Royal Collections from the Museo del Prado and The Patrimonio Nacional*, Misissipi Arts Pavilion, 2001.

- JIMÉNEZ PRIEGO, T., “Museo de Carruajes de Madrid. Sillas de Manos”, *Reales Sitios*, 1977, nº 51, p. 49-56.
- JORDAN, W. B. y CHERRY, P., *El Bodegón Español de Velázquez a Goya*, Madrid, 1995.
- JULIAN, I., “El tema de las cuatro estaciones en la pintura española del s. XVIII con especial referencia a Antonio Viladomat”, *I Congreso Internacional Pintura Española del s. XVIII*, Marbella, 1998, p. 185-198.
- JUNQUERA Y MATO, J. J., *La decoración y el mobiliario en los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979.
- LABEAGA MENDIOLA, J. C., *La obra de Luis Paret en Santa Maria de Viana*, Pamplona, 1990.
- LABORDA, A. y VILLANUEVA, M., “Renaixement. Barroc”, *L'epoca dels genis*, Girona-Barcelona, 1988.
- LABROT, G., *Italian Inventories I. Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, Munich, 1992.
- LAFUENTE FERRARI, E., “La peinture de bodegones en Espagne”, *Gazette des Beaux-Arts*, XIV, 1935, p. 169-83.
- LAVALLE COBO, T., *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 1994.
- LAVALLE COBO, T., *Isabel de Farnesio, la reina coleccionista*, Madrid, 2002.
- LEON TELLO, F. J. y SAN SANZ, M<sup>a</sup> V., *La Teoría española en la pintura en el siglo XVIII: El Tratado de Palomino*, Madrid, 1979.
- LEÓN TELLO, J. F., *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*, Valencia, 1974.
- LIUBLIANA, *Natura Morta europea dalle collezioni slovene* (catálogo a cargo de F. Zeri y K. Rozman), Narodna galerija, Liubliana, 1989.
- LÓPEZ-REY, J., “Goya’s still-lives”, *The Art Quarterly*, XI, 1948, p. 251-260.
- LÓPEZ TERRADA, M<sup>a</sup> T., *Tradición y Cambio en la Pintura Valenciana de Flores*, Valencia, 2001.
- LOZOYA, marqués de, “Pintura venatoria en los palacios reales”, *Reales Sitios*, nº 9, 1966, p. 12-27.
- LOZOYA, marqués de, “La caza y los monarcas españoles”, *Reales Sitios*, nº 21, 1969, p. 14-23.

- LUNA, J. J., “Inventario y almoneda de algunas pinturas de la colección de Isabel de Farnesio”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXIX, 1973, p. 359-369.
- LUNA, J. J., “Jean Ranc, pintor de cámara de Felipe V. Aspectos inéditos”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada, 1973*, Granada, 1976, t. III, p. 129-139.
- LUNA, J. J., “Jean Ranc. Pintura XXVI. Colecciones del Patrimonio Nacional”, *Reales Sitios*, XIV (51), 1977, pp. 65-72 y 245-252.
- LUNA, J. J., “Jean Ranc. Ideas artísticas y métodos de trabajo, a través de pinturas y documentos”, *Archivo Español de Arte*, LIII (212), 1980, p. 449-465.
- LUNA, J. J., “Jean Ranc. Ideas artísticas y métodos de trabajo, a través de pinturas y documentos”, *Archivo Español de Arte*, LIII (212), 1980, p. 449-465.
- LUNA, J. J., “Introducción al estudio de Charles-Joseph Flipart en España”, *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*, Madrid, 1981, p. 1121-1138.
- LUNA, J. J., “Miguel Ángel Houasse. Vida y Formación artística”, en cat. exp. *Miguel Ángel Houasse, 1680-1730*, Madrid, 1981.
- LUNA, J. J., “Luis Paret y Alcázar. Obras inéditas y otras consideraciones sobre su pintura”, *Archivo Español de Arte*, 1984, nº 294, p. 373-383.
- LUNA, J. J., “Miscelánea sobre bodegones de Meléndez a Goya”, *Goya*, 1984, nº 183, p. 151-157.
- LUNA, J. J., “Un pequeño inventario de pinturas del palacio de Aranjuez en torno a 1800”, *Boletín del Museo del Prado*, VI, nº 14, 1984, p. 123-126.
- LUNA, J. J., “Carlos IV, mecenas de pintores y coleccionista de pinturas”, *Discurso de Ingreso en la Real Academia de Doctores*, Madrid, 1992.
- LUNA, J. J., *Los Alimentos de España en la Pintura. Bodegones de Luis Meléndez*, Madrid, 1995.
- LUNA, J. J., “En torno a Charles-Joseph Flipart y su vinculación con la pintura en España durante la segunda mitad del siglo XVIII”, *El Arte Foráneo en España. Presencia e influencia. Actas XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte*, Madrid, 2005, p. 113-120.
- MADRID, *El Arte Europeo en la Corte de España durante el s. XVIII*, Madrid, 1980.
- MADRID, *Luis Meléndez, bodegonista español del siglo XVIII*, Museo del Prado (cat. exp. a cargo de J. J. Luna), Madrid, 1982.

- MADRID, *Pintura española de bodegones y floreros*, (cat. exp. a cargo de A. E. Pérez Sánchez), Madrid, 1983.
- MADRID, *Carlos III y la Ilustración*, Palacio de Velázquez, Madrid, 1988.
- MADRID, *El Arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII*, Museo Arqueológico Nacional (catálogo a cargo del Nicola Spinosa), Madrid, 1990.
- MADRID, *El Gusto Español. Antiguos Maestros*, cat. exp. Galería Caylus, Madrid, 1992.
- MADRID, *Francisco Sabatini, 1721-1797*, cat. exp. a cargo de Delfin Rodríguez, Madrid, 1993.
- MADRID, *Tres Siglos de Pintura*, cat. exp. Galería Caylus, Madrid, 1995.
- MADRID, *La Belleza de lo Real. Floreros y Bodegones españoles en el Museo del Prado 1600-1800*, Madrid, 1995.
- MADRID, *Goya. 250 Aniversario* (cat. exp. a cargo de Juan José LUNA), Museo del Prado, Madrid, 1996.
- MADRID, *Pinturas de cuatro siglos*, cat. exp. Galería Caylus, Madrid, 1997.
- MADRID, *Juan de Arellano. 1614-1676*, (cat. exp. a cargo de A. E. Pérez Sánchez), Madrid, 1998.
- MADRID, *Manufactura del Buen Retiro 1760-1808*, Museo Arqueológico Nacional (cat. exp. a cargo de C. Mañueco Santurtún), Madrid, 1999.
- MADRID, *Bartolomé Sureda (1769-1851). Arte e Industria en la Ilustración tardía*, Museo Municipal, (cat. exp a cargo de I. Tuda Rodríguez), Madrid, 2000.
- MADRID, *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*, (cat. exp. a cargo de Peter Cherry) Museo Cerralbo, Madrid, 2001.
- MADRID, *Trazos de las Luces. Dibujos españoles del siglo XVIII*, (edic. a cargo de Juan Manuel de la Mano), Madrid, 2002.
- MADRID, *Luca Giordano y España*, Palacio Real de Madrid, (cat. exp. a cargo de A. E. Pérez Sánchez), Madrid, 2002.
- MADRID, *El Arte en la Corte de Felipe V*, (cat. exp. a cargo de R Morán Turina), Madrid, 2002.
- MADRID, *1802 España entre dos siglos y la devolución de Menorca*, catálogo de la exposición Museo Arqueológico Nacional, 2002-2003, Madrid, 2002.
- MADRID, *Naturalezas Muertas españolas de los siglos XVII a XIX*, Galería Caylus, Madrid, 2003.
- MADRID, *Luis Meléndez. Bodegones*, Madrid, cat. exp., Madrid, 2004.

- MARTÍNEZ RIPOLL, A., *Catálogo de las pinturas de la antigua colección D'Estoup*, Murcia, 1981.
- MARLY, *De Chasse & d'Epée. Le Décor de l'appartement du Roi a Marly. 1683-1750*, cat. exp. Marly-le-Roi, Musée-Promenade, 1999.
- MATARÓ, *Viladomat*, (catálogo a cargo de S. Alcolea i Gil), Mataró, 1990.
- MATAS TORRES, J., “Nuevos datos sobre Bernardo Lorente Germán”, *Archivo Hispalense*, 1986, p. 215-222.
- MATHERON, L., *Goya*, Edic. bilingüe (francés, español), Madrid, 1996 (1ª edic. francesa 1858).
- MATILLA TASCÓN, A., “Documentos del Archivo del Ministerio de hacienda, relativos a pintores de Cámara, y de las Fábricas de tapices y Porcelana. Siglo XVIII”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXVIII, (1), 1960, p. 199-270.
- MAURIÈS, P., *Il Trompe-l'œil. Illusioni pittoriche dall'antichità al XX secolo*, Milán, 1997.
- MILMAN, M., *Les Illusions de la Réalité. Le Trompe-L'œil*, Ginebra, 1992.
- MINIERI-RICCIO, I., *Storia delle Porcellane in Napoli e sue vicende*, 3 vols, Napoli, 1878, (Ed. facs., Napoli, Arnaldo Forni, 1980).
- MONTOLIÚ SOLER, V., “La docencia de las bellas Artes en la Real Academia de San Carlos de Valencia”, *I Congreso Español de Historia del Arte, Sección II*, Trujillo, Junio de 1997.
- MORALES Y MARÍN, J. L., *Artistas murcianos de los s. XVII y XVIII en la Corte*, 1979.
- MORALES y MARÍN, J. L., “La Pintura Española del siglo XVIII”, *Arte Español del siglo XVIII*, SUMMA ARTIS, vol. XXVII, Madrid, 1984.
- MORALES Y MARÍN, J. L., *Mariano Salvador Maella*, Madrid, 1991.
- MORALES Y MARÍN, J. L., *Pintura en España. 1750-1808*, Madrid, 1994.
- MORALES Y MARÍN, J.L., *Mariano Salvador Maella: vida y obra*, Zaragoza, 1996.
- MORALES Y MARÍN, J. L., *Luis Paret y Alcazar. Vida y Obra. 1746-1799*, Madrid, 1997.
- MORÁN TURINA, M., “El retrato cortesano y la tradición española en el reinado de Felipe V”, *Goya*, nº 159, 1980, p. 152-161.
- MUNICH, *Natura Morta Italiana, tra Cinquecento e Settecento*, München, 2003.
- MURO OREJÓN, A., *Apuntes para la historia de la Academia de bella Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961.
- MUSEO DEL PRADO, *Inventario General de Pinturas. La Colección Real*, vol. I, Madrid, 1990.



- MUSEO DEL PRADO, *Inventario General de Pinturas. El Museo de la Trinidad. Bienes desamortizados*, vol. II, Madrid, 1991.
- MUSEO DEL PRADO, *Inventario General de Pinturas. Nuevas adquisiciones. Museo Iconográfico. Tapices*, vol. III, Madrid, 1997.
- NÁPOLES, *Civiltà del '700 a Napoli, 1743-1799*, Nápoles, 1980.
- NÁPOLES, *La Porcellane dei Borbone di Napoli: Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda. 1743-1806*, (cat. exp. a cargo de Caròla Perrotti) Nápoles, 1986.
- NÁPOLES, *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1638-1759)*, Nápoles, 1997.
- NÁPOLES, *Luca Giordano*, cat. exp., Nápoles, 2001.
- NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVIII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998.
- NAVARRETE PRIETO, B., “Don Félix Lorente, Pintor valenciano (1712-1787)”, *Goya*, nº 274, 2000, p. 27-34.
- NEWARK, *The Golden Age of Spanish still-life painting: late 16th through early 19th centuries*, diciembre, 1964 – enero, 1965, /(catálogo a cargo de J. López-Rey) The Newark Museum, Newark, 1964.
- NÚÑEZ BERNÍS, B., *Zacarías González Velázquez (1763-1834)*, Madrid, 2000.
- OLIVEROS DE CASTRO, M<sup>a</sup> T., *María Amalia de Sajonia*, Madrid, 1953.
- OÑA IRIBARREN, G., *165 firmas e pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones*, Madrid. 1944.
- ORANTES LOBÓN, L., “La obra Granadina del Pintor Tomás Ferrer”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVII, 1985/86, p.287-301.
- OROZCO ACUAVIVA, Antonio, *Orígenes de la Academia de Nobles Artes de Cádiz y Artístas d su tiempo*, Cádiz, 1973.
- ORELLANA, M. A. de, *Biografía Pictórica Valentina*, (Edic. José de Salas), Valencia, 1967.
- OSORIO Y BERNARD, M., *Galería Biográfica de artistas Españoles del s. XIX*, Madrid, 1975.
- OVIEDO, *Colección Pedro Masaveu. Floreros y Bodegones*, cat. exp a cargp de A. E. Pérez Sánchez, Museo de Bellas Artes, Oviedo, 1997.
- PALMA, *Natura en repòs. La natura morta a Mallorca. Segles XVII-XVIII*, Palma, 1994.
- PALMA, *Guillem Mesquida (1675-1747)*, (cat. exp. a cargo de Carbonell Buades) Palma, 1999.

- PALOMINO, A. A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica II, Práctica de la Pintura*, Madrid, 1724 (Madrid, Edic. Aguilar, 1988).
- PARDO CANALÍS, E., *Los Registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, 1967.
- PARDO CANALÍS, E., “Una Composición Inédita de Paret”, *Goya*, nº 181-5, Madrid, 1984-5, p. 2-4.
- PARÍS, *Trompe l’oeil anciens et modernes*, (catálogo a cargo de F. Faré), París, 1985.
- PEÑA LÁZARO, M<sup>a</sup> R., *El Infante Don Luis de Borbón y Farnesio, Coleccionista y Mecenas*, Tesis Doctoral en la Universidad Autónoma de Madrid, 1990.
- PEÑALVER RAMOS, L. F., *La Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina. De Ruliere a los Cinco Gremios Mayores. 1784-1785*, Talavera de la Reina, 2000.
- PEREA, A., “Carlos IV, «Mecenas» y coleccionista de obras de arte”, *Arte Español*, Tomo XXII, 1<sup>er</sup> Cuatrimestre, 1958, p. 8-35.
- PÉREZ GUILLÉN, I. V., *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII: Barroco, Rococó y Academicismo Clasicista*, Valencia, 1991.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Inventario de las Pinturas. Real Academia de Bellas artes de San Fernando”, *Academia*, 1964.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura Italiana del s. XVII en España*, Madrid, 1965.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Don Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, 1979.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Algunos pintores “rezagados” en el Madrid de Felipe V”, *Archivo Español de Arte*, nº 231, 1985, p. 209-229.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *La Nature Morte Espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle à Goya*, Friburgo, 1987.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Floreros de Francisco Pérez Sierra”, *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura Barroca en España. 1600-1750*, Madrid, 1992.
- PÉREZ VILLAMIL, M., *Artes e Industrias del Buen Retiro*, Madrid, 1904.
- PIEDRA, A., “Noticias sobre la vida y la obra de Jerónimo Antonio Ezquerro, a propósito de un cuadro suyo en el Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, T. VI, (18), 1985, p. 158–164.
- PEVSNER, N., *Las Academias de Arte: Pasado y Presente*, Madrid, 1982.
- PLINIO, *Historia Natural*, Madrid, 1995-8.

- PONZ, Antonio, *Viaje de España*, edic. Aguilar, Madrid, 1947.
- PORTELA SANDOVAL, F. J., “Noticias sobre algunos artistas que estudiaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en tiempos de Carlos III”, *IV Jornadas de Arte. El Arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, 1989, p. 452-455.
- PROTA-GIURLEO, U., *Pittori Napoletani del seicento*, Nápoles, 1953.
- QUILES GARCÍA, F., *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz. Tomo I. Noticias de Pintura (1700-1720)*, Sevilla, 1990.
- QUILES GARCÍA, F., “A propósito de la restitución de unas guirnaldas a Juan José del Carpio”, *Atrio*, nº 4, 1992, p. 49-60.
- QUILES GARCÍA, F., “En torno a las posibles fuentes utilizadas por Bernardo Germán Lorente en su pintura: Análisis de la Biblioteca y la pinacoteca de su propiedad”, *Atrio*, nº 7, 1995, p. 31-43.
- QUILLET, F., *Dictionnaire des Peintres Espagnols*, París, 1816.
- QUILLÉZ, F., “La fortuna crítica del pintor Antoni Viladomat: la coniguració d’un mite artístic”, *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, vol. I, nº 1, 1993, p. 215-226.
- QUINTANA MARTÍNEZ, A., *La Academia de Bellas Artes de Madrid: su fundación y primeros años de existencia (1744-1774)*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1974.
- RAFOLS, J. F., *Diccionario de Artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Bilbao, 1981.
- RALEIGH, Luis Meléndez: *Spanish Still-Life Painter of the Eighteenth Century*, (Tufts, E., Luna, J. J.), Raleigh-Dallas-New York, 1985.
- RAYA RAYA, M<sup>a</sup> A., *Córdoba y su pintura religiosa (s. XIV-XVIII)*, Córdoba, 1986.
- RIAÑO, J. F., *The Industrial Arts in Spain*, 1879.
- ROLI, R., *La Natura morta italiana*, Milán, 1964.
- RIUS OLIVA, S. “Los hermanos González Velázquez pintores del s. XVIII”, *Revista Universidad Complutense*, XIII, nº 52, 1964.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, S., *El Arte de la Seda valenciana en el s. XVIII*, Valencia, 1959.
- RODRIGUEZ MOÑINO, A., “Charles de la Traverse, pintor francés en España”, *Academia*, 1954, p. 379-395.
- ROSE WAGNER, I. J., *Manuel Godoy. Patrón de las Artes y coleccionista*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- ROSE-DE VIEJO, I., “Cuadros de la colección de Manuel Godoy vendidos por la Academia”, *Academia*, (192-93), 2001, p. 33-44.

- ROSEMBLUM, R., *The dog in art from Rococo to Post-Modernism*, Nueva York, 1988.
- RUBINA, C., *Il Museo Correale a Sorrento. Catálogo*, 1996.
- RUIZ ALCÓN, T., “Los Sani. Una familia de artistas al servicio de la Corte”, *Reales Sitios*, XII (44), 1975, p. 61-71.
- RUIZ ALCON, M<sup>a</sup> T., “La caza en las artes menores”, *Reales Sitios*, n° 9, 1966, p. 28-36.
- RUIZ ALCON, M<sup>a</sup> T., “Obras de arte en la Residencia del palacio Real del Pardo”, *Reales Sitios*, (6), 1983, p.49-64.
- RUIZ PELAYO, S., *La Casita del Príncipe de El Escorial*.
- RUOTOLO, R., “Brevi note sul collezionismo aristocratico napoletano fra Sei e Setecento”, *Storia dell’arte*, (35), 1979, p. 29-38.
- SALAS, X. de, “Unas obras del Pintor Paret y Alcazar y otras de José Camarón”, *Archivo Español de Arte*, 1961, p. 266-267.
- SALAS, X. de, “Sur les tableaux de Goya qui appartinrent a son fils”, *Gazette des Beaux-Arts*, LXIII, n° 1141, 1964, p. 99-110.
- SALERNO, L., *La Natura Morta Italiana*, Roma, 1984.
- SALERNO, L., *Natura Morta Italiana*, Berlín, 1985.
- SALTILLO, marqués del, *Miscelánea madrileña, histórica artística. Goya en Madrid, su familia y allegados (1746-1856)*, Madrid, 1952.
- SALTILO, marqués de, *Miscelánea Madrileña, Histórica y artística. Primera Serie, Goya en Madrid. Sus familiares y allegados (1746-1856)*, Madrid, 1952.
- SAMBRICIO, V., “José del Castillo pintor de tapices”, *Archivo Español de Arte*, 1950, n° 92, p.273-301.
- SAMBRICIO, V., *José del Castillo*, Madrid, 1958.
- SAMBRICIO, V., *Tapices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1946.
- SÁNCHEZ BELTRÁN, J., *La Porcelana del Buen Retiro de Madrid en el Museo Arqueológico Nacional*, Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1987.
- SÁNCHEZ BELTRÁN, “La porcelana del Buen Retiro en el Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios*, (94), 1987.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Los Pintores de Cámara de los reyes de España”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV, 1919.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Como vivía Goya”, *Archivo Español de Arte*, n° 74, 1946, p. 73-109.

- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> L., *Catálogo de Porcelana y cerámica española del Patrimonio Nacional, en los palacios reales*, Madrid, 1989.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, A., “Nuevos Bodegones napolitanos en España”, *Archivo Español de Arte*, t. LXXVIII, (311), 2005, p. 323-331.
- SANCHO, J. L., *La arquitectura de los Reales Sitios. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1995.
- SCAVIZZI, Giuseppe, “La pittura di genere e Luca Giordano”, *Ricerche sull’600 napoletano*, Nápoles, 2001.
- SCHNEIDER, N., *Naturaleza Muerta*, Colonia, 1999.
- SESEÑA, N. y CHERRY, P., *Luis Meléndez. La serie de bodegones para el Príncipe de Asturias*, Madrid, 2004.
- SEVILLA, Murillo. *Pintura de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado*, Sevilla, 1996.
- SEVILLA, Domingo Martínez. *En la estela de Murillo*, cat. exp. Sevilla, 2004.
- SIMÓN DÍAZ, J., “Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas”, *Archivo Español de Arte*, 1947, 121-128.
- SPINOSA, N., *L’arazzeria napoletana*, Nápoles, 1971.
- SPINOSA, N., *Pittura napoletana del Settecento. dal Barocco al Rococco*, Nápoles, 1988.
- STERLING, C., *La Nature Morte, de l’Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1985.
- STRICH, E., “Guillermo Mesquida, Pintor Mallorquín en Alemania”, *Quadern D’ARCA*, nº 10, Palma de Mallorca, 1992.
- SULLIVAN, E. J., *Catalogue of Spanish paintings. North Carolina Museum of Art*, Raleigh, 1986.
- SUREDA TRUJILLO, *La Obra de Guillermo Mesquida a Mallorca*, Universidad de Barcelona, 1972.
- TALAVERA DE LA REINA, *Cerámica de Alcora (1727-1827). La colección del Museo Arqueológico Nacional*, Talavera de la Reina, Madrid, 2003.
- TESTORI, G., “Nature Morte di Tommaso Realfonso”, *Paragone*, IX, nº 97, p. 63-67.
- TILVE JAR, M<sup>a</sup> A.: “Do Renacemento ó Neoclasicismo” en *75 obras para 75 anos. Exposición conmemorativa da fundación do Museo de Pontevedra*. Diputación Provincial de Pontevedra, 2003, p. 80
- TOKYO, *Pintura Española de Bodegones y Floreros de 16000 a Goya*, (cát. a cargo de A. E. Pérez Sánchez) The National Museum of Western Art, 1992.

- TOMÁS, M., *La Miniatura Retrato en España*, Barcelona, 1953.
- TOMLINSON, J. A., *Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces*, Madrid, 1993.
- TOMLINSON, J., *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, 1993.
- TORMO, E., “La galería de cuadros del incendiado Palacio de Justicia”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII, 1915, p. 166-177.
- TORMO, E., “El Pardo”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVII, 1919, p. 138-151.
- TORMO, E., “Aranjuez”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXVII, 1929, p. 1-20.
- TORMO, E. y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los tapices de la Casa del Rey*, Madrid, 1919.
- TORRES-PERALTA, M<sup>a</sup> J. de, “Bartolomé Montalvo en las piezas de maderas finas del Palacio de El Escorial”, *Actas de las II Jornadas de Arte*, CSIC, Madrid, 1984, p. 425-432.
- TOUS, J. J., “El traje Mallorquín”, *Semana Santa en Mallorca*, Palma, 1974.
- TOUS, J., *Guillem Mesquida*, Palma de Mallorca, 1982.
- TRIADÓ, J. R., *L'Epoca del Barroc s. XVII-XVIII*, vol. V de la *Historia del'Art Catalá*, Barcelona, 1984.
- TRIADÓ, J. R., *El Bodegón*, Barcelona, 2003.
- TUFTS, E., *Luis Melendez. Eighteenth-Century Master of Spanish Still-life, with a Catalogue Raisonne*, University of Missouri Press, Columbia, 1985.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1741-1800*, Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- UBEDA DE LOS COBOS, A., *Pensamiento artístico español del s. XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, 2001.
- URREA FERNÁNDEZ, J., “Introducción a la pintura rococó en España”, *Cátedra Feijoo*, Oviedo, 1981, p. 315-336.
- URREA, J., *La Pintura Italiana del Siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977.
- USANDIZAGA SORALUCE, M., *Los Ruiz de Luzuriaga, eminentes médicos vascos ilustrados*, Universidad de Salamanca, 1964.
- VALDIVIESO, E., *Pintura Holandesa del s. XVII en España*, Valladolid, 1973.
- VALDIVIESO, E., “Palacio Real de Aranjuez. Floreros y Bodegones. II. Esuelas Holandesa, Italiana y Española”, *Reales Sitios*, (52), 1977, p. 12 –16.

- VALDIVIESO, E., *Historia de la Pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*, Sevilla, 1986.
- VALDIVIESO, E., “Aires de renovación en la pintura sevillana del siglo XVIII: el caso de Domingo Martínez”, *Actas del I Congreso Internacional “Pintura Española Siglo XVIII”*, Marbella, Madrid, 1998, p. 158 – 164.
- VALDIVIESO, E., *Pintura Barroca sevillana*, Sevilla, 2003.
- VALENCIA, *El Esplendor de Alcora. Cerámica del S. XVIII*, catálogo de la exposición en el Museo de San Pio V, Valencia, 1995.
- VALENCIA, *Thomas Yepes* (catálogo a cargo de A. E. Pérez Sánchez y B. Navarrete Prieto), Valencia, 1995.
- VALENCIA, *Naturalezas Muertas y flores del Museo de Bellas Artes de Valencia* (catálogo a cargo de A. E. Pérez Sánchez), Valencia, 1997.
- VALENCIA, *Alcora, un siglo de arte e industria*, Castellón, 1996.
- VALENCIA, *Arte de la Seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, 1997.
- VALENCIA, *Pintura Europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*, (catálogo a cargo de Fernando Benito Domenech), Museo de Bellas Artes, Valencia, 2003.
- VAYUCO, J., *Inventario General de todas las Pinturas que quedan colocadas en las R<sup>as</sup>. Havitacion<sup>s</sup>. de la Casa de Campo del Escorial del Príncipe N. S., Escrito por Joaquín Vayuco en el año de 1779*, Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, II-3678).
- VECA, A., *Inganno e Realtà. Trompe l’Oeil in Europa XVI-XVIII sec.*, Bergamo, 1980.
- VIDAL GALACHE, F., *La Real Fábrica de Tapices en los documentos de su archivo*, Madrid, 2000.
- VILLE SUR-YLLON, L. DE LA, “La Real Fabbrica di Capodimonte durante il regno di Carlo III”, *Napoli Nobilissima*, 1894.
- VIÑAZA, conde de la, *Adicciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1889-1894.
- VISCHER, B., *Das Auge der Natur- Goyas Stilleben*, Petersberg, 2005.
- VISCHER, B., “Goya’s still-lives in the Yumuri inventory”, *The Burlington magazine*, CXXXIX, 1127, 1997, p. 121-123.
- VISCHER, B., “El siglo de las Luces y el Bodegón Español” en *Goya y la pintura española del siglo XVIII*, Madrid, Museo del Prado, 2000.
- VOLTES BOU, P., *Barcelona durante el gobierno del Archiduque Carlos de Austria (1705-1714)*, Barcelona, 1963-70.
- ZAPATER Y GÓMEZ, F., *Apuntes sobre la Escuela Aragonesa*, 1863.

ZARAGOZA, *Goya y el Infante Don Luis de Borbón: Homenaje a la “Infanta” Doña Maria Teresa de Vallabriga*, catalogo a cargo de J. J. Junquera y Mato, Zaragoza, 1996.

ZARCO CUEVAS, J. *Cuadros reunidos por Carlos IV, siendo Príncipe, en su Casa de Campo de El Escorial*, El Escorial, 1934.

ZERI, F. y PORZIO G., *La Natura Morta in Italia*, Milano, 1989.





## **Índice onomástico**

- Acosta, Pedro de, 88-92  
Aguilar, Domingo, 261  
Aguirre, Ginés Andrés de, 217-219  
Alabert, Santiago, 154  
Allemans, Jaime, 198  
Amiconi, Jacobo, 202, 203 (fig. 8)  
Anglois, Guillermo, 208-212  
Ardemans, Teodoro, 34  
Ardit, Carlos, 279  
Arellano, José, 31-32, 51  
Arellano, Juan, 31, 36, 39, 265  
Arevalo, Manuel, 188 (fig. 7)  
Arrau y Bartra, Manuel, 117  
Barbazza, Giovanni Antonio, 212  
Baset, Jaime, 261  
Bayeu, Ramón, 219-221  
Bayuco *Mayor*, Juan Bautista, 247  
Belvedere, Andrea, 27, 60, 265  
Bocino, Pablo, 154  
Bononat, Mosen Eliseo, 232  
Bracho Murillo, José María, 251  
Caffi, Margarita, 28, 272  
Cabanyes, Félix, 116  
Camaron Bononat, José, 269-271 (fig. 13)  
Camprobin, Pedro de, 69, 73  
Cantellops, José, 127-128, 139  
Carpio, Juan José del, 77  
Castellanos, Ramón de, 147-149, 181-182 (fig. 5 y 6)  
Castelló y Amat, Vicente, 275  
Castillo, José del, 212-216  
Cerezo, Mateo, 193  
Colechá, Antonio, 261  
Corchón, José María, 173  
Cordalle, Pedro, 150  
Corte, Gabrie de la, 30, 33, 51  
Cuadra, Juan Antonio de la, 44  
Dardarón, José, 119  
Díaz, Diego, 150, 151  
Espinós, Benito, 39, 65, 159, 257, 258, 260, 261, 265-269, **317-324**  
Eximeno, Joaquín (padre), 247  
Eximeno, Joaquín (hijo), 248  
Ezquerria, Jerónimo Antonio, 33-35  
Fernández Correa, Marcos, 79-81  
Ferrer, José, 257-259, **313-316**  
Ferrer, Tomás, 105-106  
Ferrer, Vicente, 259  
Ferro, Gregorio, 139  
Flippart, Carlos José, 232, 238-245  
Fortea, José, 251  
Gallardo, Francisco, 102-103  
Garcés, José, 143-147, 256  
García Romeral, Cándido, 140-142, 146  
Giaquinto, Corrado, 203-208, 196 (fig. 9-11)  
Gil Ranz, Luis, 154  
Giordano, Luca, 26-27, 36, 204  
Gómez, Vicente, 185  
González Velázquez, Antonio, 186, 209  
González Velázquez, Zacarías, 186  
Goya, Francisco, 113, 189-195, 221-222  
Grau Carbonell, Juan, 108  
Grifol Francisco, 250  
Guillelmi, Jorge Juan, 185  
Gutiérrez, José María, 98, 187 (fig. 4)

- Gutiérrez, Juan Simón, 70
- Hernández de Esora, Tomás, 154
- Hidalgo, Antonio, 69
- Hidalgo y Vázquez, Rafael, 105
- Houasse, Miguel Angel, 47-49 (fig. 1 y 2)
- Isaura, Isidoro, 153
- Jiménez Fernández, Federico, 173
- Lacoma, Francisco, 264, 272, 280
- Lazcarro, Pedro Pascual, 142-143
- López, Carlos, 92-93
- López Enguñados, José, 150, 160, 182-186, 192, 261, **329-337**
- Lorente, Bernardo Germán, 81-87, 138
- Lorente, Félix, 117, 251-255, 271, **297-298**
- Loyga, José, 108
- Maella, Mariano Salvador, 207, 212, 217, 260
- March, Miguel, 247, 253
- Martínez, Domingo, 73-76
- Martínez, Francisco, 276
- Martorell Fiol, José, 127
- Mata Duque, Juan, 185
- Mate, Tomás, 154
- Meléndez, Luis Egidio, 62, 67, 104, 114, 158, 161, 165, 160, 167, 170, 181, 184, 192, 254, 271
- Menéndez, José Agustín, 104
- Mengs, Antonio Rafael, 128, 207, 222
- Mesquida, Guillermo, 119-127
- Michans, Francisco, 273
- Molet, Salvador, 264, 273, 278-279
- Montalvo, Bartolomé, 155, 187-188, **339-341**
- Montero de Espinosa, Lorenzo, 70
- Morales, Juanfranco, 87
- Moreno y Toro, José, 93-95
- Muñoz, Evaristo, 250
- Muñoz de Ugena, Miguel, 185
- Nani, Giacomo, 51, 58-67, 160, 162, 192, 227-228, 254, 272, **291-296**
- Nani, Mariano, 138, 158, 160-174, 192, 194, 222-226, 230-234, 235, **299-311**
- Navarro, José, 275
- Navases, Jerónimo, 275
- Ortega, Francisco, 35-36
- Palomino, Acisclo Antonio, 36-41, 104, 250
- Parra, José Felipe, 276
- Parra, Miguel, 264, 272, 275
- Paret y Alcázar, Luis, 162, 174-181, 251
- Peralta, Juan Pedro, 41-44, 201, **283-289**
- Pereda, Juan de, 103
- Pérez de la Dehesa, Bartolomé, 30, 33, 36, 210
- Pérez Murillo, Andrés, 70-74
- Pérez Ruano, José, 105
- Pérez Sierra, Francisco, 30, 265
- Pérez Tejero, Manuel, 185
- Planella y Conxello, *Gabriel, Bonaventura, Ramón y Joaquín*, 273, 281
- Portillo, Francisco, 155
- Prats, Vicente, 154
- Procaccini, Andrea, 52, 57-58, 200
- Ranc, Jean, 46-47, 56
- Recco, Elena, 28
- Recco, Giuseppe, 27-28
- Recco, Nicolo Maria, 28
- Rodríguez de Ribera, Isidoro Francisco, 34
- Romá, José, 275
- Romero, Juan Bautista, 159, 233, 252, 258, 261, 264, 271-273, **325-328**
- Rosell, José, 153, 162

Rossi, Andrés, 95-98, 187 (fig. 3)  
Rubio, José, 150, 152, 233  
Salas, Miguel, 150  
Sánchez Ramos, Manuel, 173  
Sani, Domingo Maria, 52-57, 200  
Sans, Juan, 108  
Silva, Luis, 69  
Senent, Benito, 261  
Sorrentini, Manuel, 236  
Tellez, Matías, 212-213, 217  
Torre, José de la, 235  
Torres, Antonio, 76-77  
Vaccaro, Nicola, 110  
Vandergotten “el viejo”, Jacobo, 198, 199  
Van Kessel, Jan “el joven”, 29  
Velázquez, Eugenio Lucas, 173  
Velázquez, Vicente, 273  
Victoria, Vicente, 76, 248-249 (fig. 12)  
Viladomat, Antonio, 107, 109-115  
Viladomat Esmandia, Antonio, 115-116  
Vilella, Cristobal, 128-132, 139  
Vivó, Antonio, 274  
Von Tamm, Franz Werner, 51, 121  
Yapelli, Luis, 185  
Yepes, Tomás, 43, 117, 247, 249, 253  
Zapata, José Antonio, 261, 273

**Andrés Sánchez López**

**LA PINTURA DE BODEGONES Y FLOREROS EN  
ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII**

**Tomo II**

**Tesis doctoral dirigida por:**

**DON ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ**

**Catedrático jubilado Universidad Complutense**

**Académico de la Historia**

**Departamento de Historia del Arte (II)**

**Facultad de Geografía e Historia**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**2006**



## **CORPUS DOCUMENTAL**





Los siguientes documentos aparecen ordenados y numerados en relación con el orden alfabético del artista al que hacen referencia o al tema en relación con la tesis. Añadimos aquí los archivos a los que pertenecen con la abreviatura utilizada. Aprovechamos para recordar que han sido consultados los inventarios reales que por su extensión no han sido reproducidos.

Archivo Academia de Bellas Artes de San Fernando (AABASF)

Archivo General de Palacio (AGP)

Archivo Histórico Nacional (AHN)

Archivo Ministerio de Hacienda (AMH)

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM)

Archivo Parroquial de San Gines. Madrid

Archivo Parroquial de San Sebastián. Madrid

Archivio parrocchiale di Santa Anna de Palazzo. Nápoles

Archivio parrocchiale di Sta. M<sup>a</sup> delle Grazzie di Capodimonte. Nápoles

Archicivico Diocesano. Nápoles



**Doc. I**

**Encargo de cartones para tapices a G. Anglois**

*AMH, Copiador General de Reales Ordenes, Tomo 80, fol. 808 v.*

*Publicado por Matilla Tascón, 1960, p. 200-201, doc. 5*

- “17 de septiembre de 1761.

Ha visto el Rey la representación que hizo Vm. Con motivo de faltarle pintores para copiar los quadros que han de servir en la fábrica de tapizes a los que se están trabajando para el Real Sitio del Pardo, y viene S. M. en que se destine a este don Guillermo Anglois, pagandosele los trabajos que hiciere, pues don Francisco Sasi, que también proponía Vm. Para ello, está empleado y tiene que trabajar en otros asuntos. Prevéngolo a Vm. Para su inteligencia y cumplimiento, Dios, etc...

San Ildefonso, 17 de septiembre de 1761. El marqués de SSquilace.- Sr. D. Conrado Jiaquinto.

**Doc. II**

**Pago a G. Anglois por cartones para tapices**

*AMH, Copiador General de Reales Órdenes, Tomo 31, fol. 333.*

*Publicado por Matilla Tascón, 1960, p. 201, doc. 6.*

- “Las zenefas que ha pintado don guillermo Anglois, por disposición del pintor de Cámara don Conrado Giaquinto para la tapizeria que se está fabricando con destino a servir en este Real Sitio, han importado 9563 reales de vellón, y el Rey manda que por la Thesoreria de la obra de Palacio se satisfaga esta cantidad al expresado don Guillermo. Lo que de orden de S. M. participó a Vs. Para su cumplimiento. Dios guarde a Vs. Muchos años.- El Pardo, 18 de marzo de 1762.- El Marqués de Squilace.- Sr. D. Balthasar de Elgueta”.

**Doc. III**

**Expediente personal de Guillermo Anglois**

*AGP.Exp. Personal, leg. 3879, exp. 4*

- “Dn. Corrado Giaquinto. Primer Pintor de Cámara de su Majestad

Zertifico que en cumplimiento de los encargos que me están echos del Rl. Servicio Respectivamente a los paños de la Tapicería q<sup>e</sup> se están fabricando para la pieza grande del R<sup>l</sup> Palacio del Pardo ha cometido al pintor d<sup>n</sup> Guillermo Anglois el pintado de dos Cenefas grandes completas para dos de ellos convenientes una y otra diversas flores, frutas, animales y distintos convenientes adornos; y respecto tenerlas concluidas a mi satisfazi6n, e yo avanzado su Justo prezio, declaro que la cenefa de cada uno de dhos paños vale un mil y ochocientos R<sup>s</sup> de v<sup>n</sup>. Comprendido en esta regulaci6n el coste del lienzo y colores empleados; de modo que el total Balor de las dos cenefas asciende a tres mil y seiscientos R<sup>s</sup> v<sup>n</sup> que se le deven satisfacer por la R<sup>l</sup> Hazienda y para que as´coste lo firmo en Madrid oy 30 de Junio de 1761.

Visto Bono

Corrado Giaquinto.”

- “De orden del S<sup>r</sup> D<sup>n</sup> Rafael Antoni Mengs primer pintor de Cámara de S. M. he entregado a D<sup>n</sup> Francisco Vandergoten y hermanos. Maestro director de la Real fábrika de tapizes, un cuadro de diez y siete pies y medio de largos y quinze de largo, pintado por l’estilo de Vaeuvermens que representa un caballero cazador con los despojos de su dibersi6n que consta de benaos, Gamo y liebre, en prezio de diez mil R<sup>s</sup> de V<sup>n</sup> que debe serbir para exemplar de uno de los tapizes que se están haciendo para la pieza Ante Cámara del quarto de la Seren<sup>ma</sup>. Infanta en el R<sup>l</sup> palacio del Pardo.”

- “He bisto y considerado la susodicha pintura y lo he hallado arreglado a su original y por la mucha obra que contiene estimo que bale los diez mil reales en que está puesto.

Ant6n Rafael Mengs

20 Noviembre 1767”

- “De Orden del Señ<sup>r</sup> D<sup>n</sup> Antonio Rafael Mengs primer pintor de Cámara de S. M. he entregado a D<sup>n</sup> Francisco Vandergoten y hermanos. Maestros Directores de la R<sup>l</sup> fábrika de tapizes quatro quadros para sacar por ellos los tapices que han de adornar el R<sup>l</sup> dormitorio de S. M. del Palacio de esta corte cuios tamaños son uno de tres pies y quatro

dedos de alto pintado de varios ornados de flores, frutas y animales, correspondiente a la Cas cuyo precio es de cuatro mil reales de v<sup>on</sup>. 4000.

Otro de dos pies y tres dedos de ancho y dieciocho de alto en tres mil r<sup>s</sup> de v<sup>n</sup>. 3000.

Otro de un pie y tres dedos de ancho y dieciocho pies y quatro dedos de alto en dos mil r<sup>s</sup> de v<sup>n</sup>. 2000.

Otro del mismo tamaño.. 2000.

He visto y aprobado la dicha obra y hallado ajustado arreglado los precios del trabajo.

Antonio Rafael Mengs

28 Mayo 1769” (Vandergoten recibe los tapices)

- “(Memorial de Guillermo de Anglois de 9 de Junio de 1770. Hace diez años que sirve a Carlos III ya en Nápoles. Bajo las ordenes de Giaquinto “por quien pintó los frisos para diferentes piezas del Real Sitio del Pardo y los quadros para la fábrica de tapices”

- “Las cenefas que ha pintado D<sup>n</sup> Guillermo Anglois por disposición del pintor de Cámara D<sup>n</sup> Conrado Giaquinto para la tapizería que se está fabricando con destino a servir en este Real Sitio, han importado nueve mil quatrocientos sesenta y tres reales de vellón: y el Rey mandó que por la tesorería de la obra de Palacio se satisfaga esta cantidad al expresado D<sup>n</sup> Guillermo lo que de orden de S. M. participo a V. S. Para su cumplimiento Dios g<sup>e</sup>. a V. S. M<sup>s</sup>. A<sup>s</sup> el Pardo 18 de Marzo de 1762.

D. Pablo de Elgueta.

#### **Doc. IV**

##### **Expediente personal de Guillermo Anglois**

*AGP, Expediente Personal, Caja 202<sup>l</sup>, Exp. 4.*

- “9 de Junio de 1770.

Informe. Pidiendo licencia p<sup>a</sup>. su retiro con alguna asignación.

Señor: D<sup>n</sup>. Guillermo Anglois, Pintor de V. M. a sus R. P. dice que hace diez años tiene el honor de haver servido a V. M. en el exercicio de su Arte, así en Nápoles, como en esta Corte vajo de las ordenes de sus primeros Pintores y con especialidad dela de d. Corado Jaquento, por quien se le mandó pintar los frisos para diferentes Piezas del real servizio del Pardo y los quadros para la Fábrica de Tapices.

Que por fallecimiento del expresado d<sup>n</sup>. Corado continuo el Sup<sup>te</sup>. Su mérito a las órdenes de d<sup>n</sup>. Antonio Rafael Mengs, en cuio tiempo pintó los quadros para la pieza de

Besamanos de la S<sup>ra</sup> Reyna, que esté en Gloria, Madre de V. M. y para una anteámara de la Serenísima señora Ynfanta; los del Dormitorio de V. M. en el real Palacio de V. M. y otros para el real sitio del Pardo; sobre diferentes encargos que ha desempeñado, así en retratos de la R<sup>l</sup>. familia como en la pintura del coche de Parada para la gloriosa entrada de V. M. en la corte y diferentes rinconeras y adornos para el expresado Palacio nuevo.

Y por fin, que sin embargo de que es tan dilatado tiempo no ha gozado el sup<sup>te</sup>. El menor sueldo por su fatiga, ha procurado el desempeño de todo con el maior celo, y aplicación a satisfacción de sus gefes. Pero allandose ya en edad abanzada y en considerable cortedad de vista, se mira con el desconsuelo de no poder continuar como quisiera su mérito y servicio a los pies de V. M. y en la previsión de reatirarse a su País, si su real dignación selo permite por lo que: Sup<sup>ca</sup>. A V. R. M. se digne conceder al Sup<sup>te</sup> la lizencia para su retiro y alguna asignación que espera de su real piedad para q<sup>e</sup> le sirva de satisfacción y de alivio a su vejez a cuio fin implora la Real clemencia de V. M. Madrid 23 de Mayo de 1770.

Guillermo Anglois.

- Ynforme:

Por los libros y papeles de la oficina de Grefier Gral. No consta que d<sup>n</sup> Guillermo Anglois tenga asiento de pintor dS. M. como se titula, ni de los méritos que expone en su mem<sup>l</sup>. Otra cosa que hanenle abonado en la relación de gastos de la R<sup>l</sup>. casa del mes de marzo de este año, y en virtud de orn. Del Ex<sup>mo</sup>. S<sup>or</sup>. May<sup>mo</sup>. Maior de 29 de él 10000 rs. De v<sup>n</sup>. en que se graduaron tres pinturas que avía hecho por dirección de arquitecto d<sup>n</sup>. Fran<sup>co</sup> Savatini para diseños de los taizes que trabajan los Fabricantes, p<sup>a</sup>. la R<sup>l</sup>. serbidumbre, cuio antecedente persuade que las demas obras r<sup>s</sup> en que supone aver trabajado, abra sido por encargo de los primeros pintores satisfaciendosele el trabajo como a otro qualquier oficial de manos; en lo que puedo informar sobre la instancia que comprende el mem<sup>l</sup>. q. devuelvo, en solicitud de q<sup>e</sup>. S. M. le permita su retiro con alguna asignación para alivio de su vejez. Palacio 9 de junio de 1770”.

#### **Dov. V**

#### **Nombramiento de Academico de Mérito de Ramón Castellanos**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-83,*

*Junta Ordinria de 6 de noviembre de 1774.*

- “Di cuenta de otro memorial de D. Ramón de Castellanos, Oficial Tercero de la Secretaria del Consejo de Hacienda en Sala de Única Contribución: con él presento dos fruteros hechos del Natural: refiere su aplicación a la pintura y estudios en la Academia y pide la graduación del merito que en ellos se halle. Los profesores expusieron lo havia muy suficiente en los dichos fruteros principalmente de un puro aficionado.

Y el señor presidente lo propuso para académico de Merito en la pintura de frutas: y habiéndose votado de los diecinueve vocales, dos tuvo en contra y diez y siete a favor por cui pluralidad quedo creado académico de Merito en la pintura con voz y voto únicamente en la clase de frutas o fruteros”

## **Doc. VI**

### **Vida de Benito Espinós**

*AABASF, Académicos de Mérito, leg. 70-51/5.*

*El memorial de Benito Espinós de 10 de mayo de 1816 del que este documento es copia fue reproducido en Aldana, 1970, p. 284-286, doc. 17.*

- “Noticias.

De la vida artística del famoso Pintor de Flores Valenciano d<sup>n</sup>. Benito Espinós.

Nacio en la Ciudad de Valen<sup>a</sup>. En 23 Marzo de 1748 y fue Bautizado en el 28 en la Iglesia Parroquial de S. Juan del Mercado. Fueron sus Padres José Espinós, Pintor y Juana Baut<sup>a</sup>. Navarro su muger, según consta por un Libro de Bautismos custodido en el Archivo de dha Parroquial.

Se dedicó al exercicio de la pintura desde sus tiernos años vajo la dirección de su Padre; y de las memorias de la Academia de las tres nobles artes de Valen<sup>a</sup>. Se han podido recoger las siguientes noticias.

En dos de Septiembre de 1783 se le adjudicó un premio de mil r<sup>s</sup> v<sup>n</sup> por haber desempeñado el asunto de presentar el mejor y más completo estudio de flores pintadas, copiadas del natural, adaptables a los texidos, y un dibujo de una casulla, estola, manípulos, cubre caliz y bolsa p<sup>a</sup> festividades de N<sup>a</sup>. S<sup>a</sup>., con expresión de algunos de sus atributos, con todos sus matices coloridos sobre papel, y las flores imitadas a las naturales, de buen gusto en su enlace y contraposición de colores.

Habindo resuelto S. M. se estableciera en la R.<sup>l</sup> Academia una escuela p.<sup>a</sup>. El estudio del dibujo de flores y ornatos le nombró S. M. en primera creación por su Director en 30 de Enero de 1784 diciendo en esta R.<sup>l</sup>. Orden “Por estas S. M. informado de su particular mérito, y de q<sup>e</sup> desempeñará la confianza que haze de su habilidad, notorio zelo y aplicación”. Distinción tanto más apreciable q<sup>to</sup>. S. M. se la reservó por sola aquella vez concediendo a la Academia la elección de los sucesores de Espinós.

Con efecto dirigió la enseñanza con el mejor desempeño por espacio de 31 aos, hasta el de 1815 en q<sup>e</sup> por sus accidentes habituales y abanzada edad hubo de cesar y en prueba de sus notorios y acreditados servicios le concedió la Academia la jubilación con todo el sueldo y conservando el asiento y voto en todas las Juntas quando pudiera concurrir.

En el tiempo en que fue Director regaló a la Academia varios floreros dibujados y pintados al agua y por haber perecido la mayor parte en el incendio de la Casa de la R.<sup>l</sup> Academia en Enero de 1812 con motivo del bombardeo de esta Ciudad procuró reponerlos con otros y con efecto se conservan aun varios en la Sala muy apreciables que sirven de originales. También se conservan en la Sala de Juntas un florero pintado al óleo que regaló después de estar jubilado y manifiesta sin embargo de lo decaído de su salud quando o hizo sus distinguidos conocimientos en esta clase de Pintura.

Falleció este digno Profesor en Valen<sup>a</sup> con mucho sentimiento de la Academia en 23 de Marzo de 1818= Hasta aquí lo que consta en la Academia”.

## **Doc. VII**

### **Súplica de María Manuela Eros, viuda de Benito Espinós**

*AABASF, Viudas. Leg. 46-5/1.*

- “En consideración al merito que contrajo dn. Juan Pascual de Mena, Director General de Escultura de la Rl. Academia de las Tres Nobles Artes ya difunto; se ha servido S.M. conceder a su viuda d<sup>a</sup> Juliana Pérez, mil y cien rs. De von. De Pensión anual, sobre el fondo de la Gaceta y Mercurio, con goze desde el siguiente día al fallecimiento de su marido: Y en su cumolimiento he comunicado la orden conveniente al Admor de dha gaceta para que la acuda anualmente con lo respectivo a dha pension. Lo prevengo a VS. Para que lo noticie a la Academia y a la viuda y ruego a dios gue su vida muchos años: San Ildefonso a 9 d sepre de 1784.

El conde de Floridablanca.”



- “D<sup>a</sup> Maria manuela eros viuda del Director de la escuela de floresw de la Academia de Valencia D. Benito Espinós.

Solicita de S. M. Una pensión y la de San Fernando recomienda la instancia. 1819”.

“Junta Particular de 8 de julio de 1819.

Que se informe a S.M. con recomendación.

En Junta Particular que celebró esta Academia de San carlos en 25 del que rije hice presente el oficio de V.S. de 31 del pasado, y memorial que acompañaba de D<sup>a</sup> Maria Manuela Eros, viuda de D. Benito Espinós, Director que fue de ese cuerpo en la clase de flores, en que pedía a S. M. una pension o asignacion para su subsistencia y de una hija doncella en consideracion a los meritos artisticos y servicios de dicho profesor. La Junta cumpliendo el informe que le manda S. M. acuerdo se hiciera presente a esa Rl. Academia de S. Fernando, ser ciertas las obras, que se refieren en la súplica, haver executado el difunto Dn. Benito Espinos, como también los dilatados y buenos servicios del mismo desde el año 1784 en que se dignó S: M. confiarle la Dirección de la escuela de Flores y ornatos, establecida en esta Academia hsta el de 1815, en que por sus accidentes habituales hubo de cesar en este destino y el Cuerpo para darle una prueba de lo satisfecho que estaba de su exacto desempeño le concedio la jubilación con todos los honores y sueldo que disfruto hasta 1818 en que falleció.

Lo que de acuerdo de la Academia participo a V.S. devolviendo el expresado memorial esperando se servira trasladarlo a esa Rl. Academia de San Fernando.

Dios guarde a V.S. m. a. Valencia 29 de junio de 1819

Vicente Maria de Vergara

Señor D. Martín Fernandez de Navarrete”

- “El Exmo Sr. Ministro de Estado Marques de Casa-Irujo ha remitido de Rl. Orden en 27 de este mes a informe de esta Academia de San Fernando (previo el de esa de San carlos) el adjunto memorial de Dñ<sup>a</sup> Maria Manuela de Eros viuda de Dn. BenitoEspinós, Director que fue de pintura para el ramo de flores en ese Rl Cuerpo; solicitando una pensión o asignacion que remedie su indigencia y la de su hija solter, en virtud de los servicios artisticos de su difunto marido.

Enterado de esta Rl. Orden la Acad<sup>a</sup> de S. Fer<sup>o</sup> en Junta part. Del 28 presidida por SAR nro. Dignisimo gefe pral. El Srmo Sr. Infante D. Carlos, acordó que conforme se previene, se pida informe sobre dicha solicitud a esa Rl. Acad<sup>a</sup> de Carlos, como lo egecuto para los efectos que sean correspondientes. Dios guarde. Madrid 31 de mayo de 1819.

Sr. D. Vicente M<sup>a</sup> de Vergara.”

- “Exmo. Sr.

Conseguente a lo que de Rl. previno el antecesor de V.E. a la Rl. Acad<sup>a</sup>. De San Fernando en 27 de mayo ult<sup>o</sup>, se pidió informe a la de San Carlos de Valencia sobre la instancia de D<sup>a</sup> Maria MANUELA DE Eros viuda de Dn. Benito Espinós, Director que fue de pintura para el ramo de flores en dha. Academia de San Carlos, solicitando una pension o asignacion que remedie su indigencia y la de su hija soltera en virtud de los servicios artísticos de su difunto marido; la cual ha contestado en los terminos que V.E. reconocerá por la adjunta copia.

La Acad<sup>a</sup> de San Fernando enterada de todo en su junta Particular de 8 del corriente de los méritos y servicios artísticos de Espinós y de la situacion indigente de su viuda e hija acordó recomendarla a S.M. por mano de V.E. para que se digne atenderla en la forma que estime conveniente a cuyo fin devuelvo a V.E. el Meml. De la interesada que se sirvió dirigirme. Dios... Madrid, 18 de julio de 1819

ExmoSr. Min<sup>o</sup> de Est<sup>o</sup>.”

- “En vista de la recomendación de esa Academia de Sn Fernando que V.S. me comunica en 18 de julio ultimo se manda con esta fha. Socorrer por una vez con mil y quinientos rs. De vn. Del fondo de arbitrios piadosos a D<sup>a</sup> Maria Manuela de Eros, Viuda de Don, Benito Espinós, director que fue de pintura en el ramo de flores de la academia de San Carlos de Valencia. De Real orden lo digo a VS. p<sup>a</sup> su gobierno y consiguiente traslado. Dios guarde a VS. ms. as. Palacio, 8 de agosto de 1819.

Manuel González de Salmón

Sr. Dn. Martín Fernandez de Navarrete.

Junta particular de 18 de agosto de 1819

Enterados y trasladese para inteligencia de la interesada”

- “De Rl. Orden incluyo a informe de esa Academia de Sn Fernando previo el de la de Sn Carlos de Valencia, un memorial de D<sup>a</sup> María Manuela Eros, Viuda de Dn. Benito Espinós Director que fue de pintura para el ramo de flores en el ultimo citado establecimiento la qual en virtud de los servicios artísticos de su difunto marido solicita una pension o asignacion que remedie su indigencia y la de su hija soltera.

Dios guarde a VS. ms. as. Palacio 27 de mayo de 1819

Marques de casa Irujo

Sor. Dn. Martin Fernandez Navarrete.

Junta particular de 18 de mayo de 1819.

Que se pida el informe a la Acad. De Valencia y luego se vuelva a dar cuenta”

- “El Exmo. Sr. Ministro intº de Estado con fha. 8 del corriente. Participa a la Real Academia de San Fernando la siguiente orden:

\*En vista de la recomendación y consiguiente traslado, y enterada la Acadª. De esta soberana resolución en su Junta ordª de 18 de este mes, acordó se traslade a esa de San Carlos como lo egecutó para noticia y satisfacción de la interesada. Dios ...Madrid 20 de Agosto de 1819.

Sr. D. Vicente Maria de Vergara.”

### **Doc. VIII**

#### **Apoyo del Protector a la solicitud de José Garcés**

*AABASF, Académicos, 38-3/2.*

- “Querido Hermosilla. El S<sup>r</sup> Marq<sup>s</sup>. está empañado en promover est estudio, que es necesario en España si han de florecer las artes mecánicas. Haga Vm todo lo q<sup>e</sup> la academia se lo ganará en el concepto de S. E. y del Rey.

S. E. creo promoverá también el asunto p<sup>r</sup> medio de Murquiz desp<sup>s</sup>, de oir el dictamen de la academia.

Queda todo de Vm de corazon.

B. Yriarte.”

- “D. José Garcés.

Solicita establecer una escuea de dibujos de flores. 1772.

D<sup>n</sup> Joseph Garcés ha presentado una Escuela de diseños de lores para telas, cuya arte importa mucho se adelante en España, y se cultive por la Academia de S<sup>n</sup>. Fernando.

Para dichos diseños a manos de V.S. para que los haga presentes a la Academia; y esta exponga lo q<sup>e</sup>. en vista de ellos se le ofreciere acerca de entablar el estudio de esta parte tan útil y necesaria or medio del citado Garcés.

Dios guarde a V.S. m<sup>s</sup> a<sup>s</sup> como deseo. Palacio a 17 de Abril de 1772. El marques de Grimaldi.

S<sup>r</sup>. D<sup>n</sup>. Ignº de Hermosilla”.

**Doc. IX**

**Solicitud de José Garcés**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-83*

*Junta ordinaria, 1 de mayo de 1772*

- “El Señor protector con fecha de 17 de Abril próximo pasado remitió una Escuela de Diseños de Flores para telas a fin de que la Academia diga en su vista, lo que se le ofreciese para establecer este ramo de dibujo tan útil y necesario por D. Joseph Garcés. Autor de estos diseños. Fueron atentamente examinados por los profesores: hallaron en ellos todo el mérito que en esta clase puede apreciarse ya en varias copias al olio, y ya en muchos originales también al olio, otras de temple y y en varios dibujos de lapiz...que todos son prueba de la gran aplicación y adelantamiento del expresado dn. Josef Garcés: en cuya atención, en la de ser antiguo Discípulo de la Academia y haver pedido la graduación que quisiera concederle a proposición del S<sup>or</sup> Marques Presidente por aclamación y unanime consentimiento de todos los vocales fue creado y declarado Académico de Mérito por la pintura de flores en los mismos términos con el mismo voto y limitaciones con que se concedio esse grado a d<sup>n</sup> Candido Garcia Romeral en 9 de junio de 1765 cuyo acuerdo se tuvo presente y en su conseq<sup>a</sup> quedo resuelto despacharle su titulo”.

“En quanto al establecimiento dela propuesta Escuela, la Junta teniendo presente lo que se conferencio sobre igual punto con el Sr. Académico de Honor Marques de la Florida y lo que acava de responderse a la General de Comercio, acordó se responde al Sr. Protector: que en los mismos estudios Generales del Dibujo que la piedad del Rey mantiene en la Academia esta presente y entablado el de Flores para telas, como igualmente esta el de cacerías, el de bodegones, el de aves y otros muchos que se comprenden en el citado Estudio General al modo que las especies subalternas en su genero común.. Las particularidades inclinaciones de los que se aplican a la pintura, llevan unos a la de Retratos, otros a la de Marinas, otros a la de flores, otros a la de pezes, otros a la miniatura, otros a la mas sublime, que es la Historia, y otros en fin a otros pasos, sin que en las Academias haya, ni haya habido jamas Escuela separada para cada uno de ellos”

“Así se Acordó exponerlo a S. E.: devolverle a Garcés sus diseños y admitir para colocarse en la Academia los dos que el mismo elija”.

(....) “Viose un cuadro remitido desde Mallorca por d<sup>n</sup> Cristobal Vilella, Académico Supernumerario por la Pintura contiene un pescador, un muchacho, varios pescados e instrumentos para pescar, todo del tamaño casi del natural. Reconocida esta pintura no se halló en ella mérito ni señal de adelantamiento en su autor y así no se procedió a tratar más de ella.”

#### **Doc. X**

##### **Solicitud José Garcés**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-83*

*Junta ordinaria de 3 de mayo de 1772.*

-(continúa la exposición de los géneros) cada uno de ellos; siendo notorio que cada profesor ha sobresalido más o menos en el suyo a proporción de lo que ha adelantado en el radical estudio del natural. Que quando en él se han adquirido los fundamentales principios para la Pintura de flores el Profesor que se inclinó a este ramo insiste trabajando en él hasta imitar con perfección las flores naturales; pero para aplicar sus dibujos a los tejidos de sedas le es indispensable la observación práctica de los telares, el conocimiento de su mecanismo, la colocación de las sedas, las degradaciones de sus colores y otras infinitas combinaciones para poder disponer los claros y oscuros y los matices que es lo que Garcés (Después de sus estudios fundamentales en la Academia) ha practicado y observado en las Fábricas de Talavera y en Francia: de que se sigue su imposible escuela de Flores para tejidos sin un copioso número de telares de sedas, de lanas o de linos. Por tanto juzga la Junta que debe establecerse en la fábrica de Valencia y Talavera donde hay abundancia de telares y por consiguiente la proporción necesaria para hacer este estudio práctico con fruto; pero de ningún modo donde no los haya; como el mismo Garcés lo reconoce. Juzga también la Junta que el S<sup>or</sup> Prot<sup>or</sup> ejercitara su zelo por el bien de la nación inclinando el piadoso ánimo del Rey a que por la vía de la hacienda mande establecer en Valencia o Talavera o en unas y otras fábricas el refr<sup>o</sup> estudio o Escuela nombrado Dir<sup>or</sup> de ella con su competente sueldo al mismo Garcés: pues de este modo se cogerá el fruto de su distinguida pericia, comunicándola a otros y dando a

nuestros tejidos de seda la perfección de que en esta parte son capaces; sin embargo de todo es de opinión la Junta que todo esto no bastará porque sean estimables nuestro tejidos a lo menos en los principios: porque los caprichos de la moda y la mania de que las telas hayan de venir de lejas tierras harán que se prefieran invenciones desarregladas y monstruosas a las composiciones más regulares y conformes a los principios del Arte: hasta tanto que el buen gusto de las personas poderosas bien instruidas y la constante protección de S. E. A las Artes vayan disipando estas sombras. Así se acordó exponerlo a S.E. devolver a Garcés sus diseños y admitir para colocarse en la academia los dos que el mismo elija”.

#### **Doc. XI**

##### **Suplica de Candido García Romeral**

*AABASF, Académicos de Mérito, leg. 176-5*

- “Ecmo. Señor,

D<sup>n</sup>. Cándido García Romeral con el debido Rendimiento dice que siendo discípulo de esta Real Academia fue nombrado para Dibuxante de las R<sup>s</sup> Fábricas de Talavera por el Exmo. Sor. D<sup>n</sup>. Joseph Carvajal, en las que está ya catorce años y con la graduación de más antiguo ejercitado en toda clase de Dibujos para todas especies de Textidos, de los quales pone presentes a V. E. algunos y deseando lograr el honor de estar incorporado en esta R<sup>l</sup> Academia,

Supp<sup>ca</sup> a V.E. le conceda esta gracia en la clase que por esta rama de Pintura tubiese por conveniente en que recibirá singular gracia

Junta Ordinaria de 9 de junio de 1765.

Académico de Mérito con voto solo en el Ramo que profesa”.

#### **Doc. XII**

##### **Nombramiento de Cándido García Romeral como Académico de Mérito**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-82, fol. 307.*

*Junta Ordinaria 9 de junio de 1765*

- “El s<sup>or</sup> Viceprotector dio cuenta de un memorial de D<sup>n</sup> Candido García Romeral antiguo discípulo de la Academia, Y el más antiguo de los Dibujantes que por el ex<sup>mo</sup> s<sup>or</sup> Protector d<sup>n</sup> Joseph de Carvajal se emplearon en las reales fábricas de Talavera para toda clase de tejidos, representa que ha mas de catorce años que sirve en este destino, y comprueba los progresos que ha hecho en él, con muy considerable número de dibujos de flores, y telas que representa, pidiendo a la Junta que en atención a ellos se sirva concederle la graduación que sea de su agrado. Se vieron y examinaron con la mayor atención por todos los señores profesores y declararon contentos q<sup>e</sup> era mui sobresaliente la avilidad de este discípulo en este ramo de pintura, por lo qual le consideraron digno del grado de Académico de Mérito en ella assi para animar y promover como tanto importa para las fábricas que están fundadas y se van estableciendo en el Reyno, como porque la aplicación del d<sup>n</sup> Candido merece ser atendida. Pero previnieron que como la pericia en este género de Dibujo, no es bastante para que el que la posee pueda votar con entero conocimiento en la Academia sobre las producciones mas sublimes de la Pintura: tenian pro preciso que el voto de este Pretendiente sea precisamente para el género de dibujos que ha presentado y profesa. La junta tubo por mui justa esta prevención, y por unanime consentimiento creo al d<sup>n</sup> Cándido Académico de Merito por la pintura con la calidad de que no se le da voto para otra especie de Pintura, que la referida de dibujos para telas que profesa”

### **Doc. XIII**

#### **Solicitud de Cándido García Romeral**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-82*

*Junta General, 9 de junio de 1769*

- “El Señor Viceprotector dio cuenta de un memorial de Dn. Cándido García Romeral antiguo discípulo de la Academia y el más antiguo de los dibujantes que por el excelentísimo Señor Protector Don Joseph de Carvajal se emplearon en las Reales Fabricas de Talavera para toda clase de Tejidos. Representa que ha mas de catorce años que sirve en este destino y comprueba los progresos que ha hecho en el con mui considerable numero de dibujos y flores y telas que representa, pidiendo a la junta que en atención a ellos se sirve concederle la graduación que sea de su agrado. Se viera y

examinaron con la mayor atención por todos los señores profesores y declararon contentos que era muy sobresaliente la calidad de este discípulo en este ramo de la pintura por la cual le consideran digno del grado de Académico de Merito en ella así para animar y promover como tanto importa para las fabricas que están fundadas y se van estableciendo en el reyno como porque la aplicación del Don Cándido merece ser atendida. Pero promoviera que como la pericia en este genero de dibujo no es bastante para el que la posee pueda votar con entero conocimiento en la Academia sobre las producciones mas sublimes de la pintura”

#### **Doc. XIV**

##### **Solicitud de Cándido García Romeral para crear una Escuela de diseño de flores**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-83, fol. 174 vº*

*Junta ordinaria de 6 de diciembre de 1772*

- “Asimismo dio cuenta el S<sup>or</sup> Viceprotector de otro memorial en que d<sup>n</sup> Candido Garcia Romeral, Académico de merito por la pintura en la clase de flores para tejidos, representa que en Talavera de la Reyna, donde está establecido se le incluye en el repartimiento de utensilios para la Plaza de Madrid: y temiendo que esta inovacion sea el principio para otras y que se le sujete a las Cargas Concejiles, Suplica se le explique con individualidad la extension de los Privilegios, de que como académico goza: y si por ellos está libre de pagar dhos utensilios. La Junta acordó se le adviertra que en los mismos estatutos están tan claramente expresadas las esenciones y privilegios que le competen que no hay necesidad de ulterior explicacion: en cuyos terminos y diciendose exprsamente que debe gozar todas las exenciones que gozan los hijosdalgo de sangre, para su gobierno debiera averiguar si a los hijos dalgo de sangre de Talavera se les ha incluido en el reglamento del citado utensilio o no; Si se les ha incluido debe el también pagarlo pues lo pagan los nobles, si no se les ha incluido entozes deberá remitir testimonio de ello y otro de que se le incluie a él con los quales documentos la academia procurara que a él se le guarden las esenciones debidas y que en todo se cumpla la voluntad del rey.”



**Doc. XV**

**Solicitud de Pedro Pascual Lazcarro**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-83, fol 108vº*

*Junta ordinaria, de 5 de abril de 1772*

- “Di cuenta de un papel de dn. Luis Alvarado Secretario de la Junta de Comercio en que remitiendo unas muestras de Pintados sobre tejidos de Seda, que ha hecho d<sup>n</sup> Pedro Pasqual de Lazcarro, y un memorial de este presentando al Rey me expresa que aquella R<sup>l</sup> Junta acordó remitirlo todo a la Academia a fin de que mandando reconocer las dhas. Muestras a sus profesores se sirva darla su dictamen así sobre los pintados como sobre la solicitud de Lazcarro para que instruida pueda satisfacer a una orden a S. M.

Este interesado refiere en su memorial que aprendió en la Casa y fabrica de su Padre el arte de hacer y pintar tejidos de seda: que a costa de sus desvelos ha logrado grande adelantamiento acreditado con una bata que pintó para la Princesa nra señora; que se digno aprobarla y pide a S. M. Que para enseñar a quantos quieran aplicarse se digne concederle que en la Casa de la Panaderia o en otra separada se establezca el ramo de pintura sobre tejidos de Seda nombrandole Maestro de el con la dotacion que sea del agrado de S. M.

La Junta enterada de todo y oidos los dictámenes que despues de un prolijo examen hicieron los Directores y Tenientes de todas las Artes, sobre los pintados, hallo que con hacerdan todos en que los Pintados están con bastante aseo y delicadeza, que las tintas son agradables y de aquella consistencia que basta para las ropas de seda: que los dibujos no son de igual bondad porque (como los mas de esta especie) son puros caprichos no sujetos a reglas= que la invencion o novedad de este pintado consiste solo en el secreto de preparar las tintas o colores: que el buen uso de ellos depende de dibujar bien; que en lo que a expensas del rey se esta enseñando en esta Academia por los mas habiles profesores siendo copiosissimo el numero de discipulos de todas clases que dibujan mejor que el que ha hecho estos Pintados; que para preparar y disponer las tintas están publicados en varios libros muchos secretos y la practica de pocos dias basta para usar bien los colores sobre tejidos de seda sin necesidad de maestro de que hay exemplar en un Profesor de la Academia.

En consecuencia de todo fue de opinión la Junta que no hay necesidad de una nueva escuela para estos Pintados aun quando el q<sup>e</sup> se destinase a maestro de ella tubiese la m<sup>or</sup> suficiencia en el dibujo: y que mucho menos se necesita para aprender el manejo y

preparación de los colores. Pero que sin embargo de lo expuesto se quiera establecer; juzga la Junta que nunca se debe unir con las de la academia; donde se procede con reglas y metodos aspirando a imitar la sabia naturaleza cada Arte en la parte que la toca con cuyos serios, profundos y verdaderos estudios, no se pueden hermanar jamas las desarregladas imaginaciones, los extravagantes caprichos y monstruosas ideas que son el alma y todo el mérito que en el vulgo tienen los referidos pintados.

Sin embargo la Junta cree mui laudable la aplicación y buen celo de Lazcarro considerandolo mui digno de que la piedad del Rey lo atienda pues como buen vasallo pone a los pies de S. M., lo que sabe con el honrrado deseo de que ceda en beneficio de la nacion. Y acordo que todo lo expuesto se exponga a la Junta Gen<sup>l</sup> de Comercio por mano de su Secreterio en respuesta de su mencionado oficio devolviendole el memorial y las muestras.”

## **Doc. XVI**

### **Solicitud de Bernardo Germán Lorente**

*AABASF, Académicos de Mérito, leg. 174-1/5*

- “Excmo Señor,

Don Bernardo Lorente Germán, Vecino de la Ciudad de Sevilla y profesor de el Arte de la Pintura hace presente a V<sup>a</sup> S<sup>a</sup>, lo que ha trabajado en uno de los argumentos que V. S. mando publicar para este año y no pudiendo dar otra prueba, de su avilidad por hallarse ausente de V. E., facilita el que sea proporcionado por los ausentes, para que su merito no quede sin el premio que a V. E. le paresciene por la imposibilidad que le resulta como el coste de poder cmparecer personalmente y que por este motivo no parece debe excluirse para la obtención de los premios quando esta prompto a otra quales que comprobación que sea del agrado de V. S. y compatible con la residencia de los que no pueden venir a la Corte.

A V. S<sup>a</sup> Suplica se sirva dispensar los defectos de el Suplicante tomando en consideración quanto lleba expuesto y que con qualquier resolución a esto se le devuelva el lienzo que presenta, así lo espera.

Madrid y enero de 1756

Concedensele los honores de Académico d Mérito”

**Doc. XVII**

**Entrega de estampas por J. López Enguïdanos**

*AABASF, Libro de Juntas 3-84.*

*Junta ordinaria de 13 de marzo de 1791.*

- “Por el Profesor de Pintura D. Josef López Enguidanos fueron presentados también seis estampas, grabadas al agua fuerte, que son las primeras de otra colección que idea publicar a su costa de todos los modelos de estatuas antiguas que existen en la Academia. Hecha esta cargo de la aplicación de Enguidanos (que nunca grabó hasta ahora) y de lo útil que puede ser su trabajo así a los profesores de las artes como a sus aficionados, que tendrán en esta colección un prontuario más copioso y no inferior en mérito a otros varios publicados fuera del reyno, le considero acreedor a toda suerte de auxilios; y desde luego los Sres. Maella y Carmona se ofrecieron generosamente a franqueárselos en la parte facultativa de dibujo y grabado para enmendar en las demás láminas algunos defectos que en esta primera se notaron”

*Junta ordinaria de 1º de mayo de 1791*

- “El Profesor de Pintura D. Josef López Enguidanos presentó el 2º quaderno con seis estampas de la Colección de modelos de la Academia que se ha propuesto publicar. Y habiendo todos los Señores facultativos, y con especialidad el Sr. Dir. del Grabado Dn. Manuel Salvador Carmona, convenido en la notable ventaja de estas estampas respecto de las primeras, se acordó que la Academia verificase la subscripción a quarenta exemplares, según se había resuelto en la Junta de 13 de Marzo de este año con el fin de alentar a este profesor, y mover a otros semejantes pensamientos”

*Junta ordinaria 3 de agosto de 1791.*

- “Mostré el tercer cuaderno de la Colección de modelos antiguos de la Academia grabados por D. Josef López Enguidanos. A todos parecieron bien los adelantos de este profesor aplicado”

*Junta Ordinaria 1 de Abril de 1792*

- “Mostré el quinto quaderno de la Colección de modelos de la academia que graba y publica el Profesor de Pintura D. Josef López Enguidanos, de cuya aplicación se mostro la Junta Satisfecha”

*Junta ordinaria, 7 de Octubre de 1792*

- “D. Josef Enguidanos, Profesor de pintura presentó el 7º quaderno de las estampas grabadas por él por las estatuas antiguas que poseé la Real Academia. La Junta se agradó de la aplicación de este profesor.

El discípulo de la Academia Vicente Enguidanos presentó un retrato que acaba de grabar por otra estampa para que la Academia se sirviese de verlo. La Junta alabó la aplicación de este discípulo y sus adelantamientos en el grabado”

*Junta Ordinaria, 3 de Marzo de 1793*

- “El Profesor de Pintura D. Josef López de Enguidanos presentó el 8º quaderno de las estampas que grabó por las estatuas antiguas que tiene la academia. la Junta alabó la aplicación de este profesor”

*Junta Ordinaria, 4 de Agosto de 1793*

- “D. Josef Enguidanos presentó dos quadernos de la Col. de Estatuas que tiene la academia y pareció bien.”

*Junta Ordinaria, 10 de Noviembre de 1793*

- “El Profesor de Pintura D. Josef Enguidanos presentó el quaderno décimo de los Estatuas antiguas que poseé la Academia y pareció bien”

*Junta Ordinaria, 1 de Julio de 1794*

“Presenté el duodecimo cuaderno de las estampas de las estatuas antiguas que poseé la academia grabadas al agua fuerte por Josef Enguidanos. La Junta las vió con mucho gusto, celebrando la aplicación y adelantamiento de este profesor aplicado”

*Junta Ordinaria, 3 de Agosto de 1794*

- “Presenté dos quadernos últimamente publicados por D. Josef Camarón de la Col. de trajes Antiguos y otro por Josef Enguidanos de la de Estatuas de la Academia. Los señores de la Junta los fueron reconociendo atentamente y se agradaron de estos útiles trabajos”

**Doc. XVIII**

**Nombramiento de José López Enguïdanos como Académico de Mérito**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-86*

*Junta Ordinaria de 4 de Enero de 1795*

- “Presente dos memoriales, uno de D. Domingo Alvarez, Académico Supernumerario en la Pintura y Director de la Escuela de Cadiz, y el otro de D. Josef López Enguidanos, Profesor también de Pintura; Discípulo de la Academia presentando [...] y el segundo cinco quadros de propia invención que representan una Sacra Familia y quatro fruteros, un diseño de lápiz negro, y el libro de la colección de estampas de las estatuas antiguas de la Academia, que ha grabado al aguafuerte. Pedían que este Rl Cuerpo tuviese la bondad de concederles la graduación de Académicos de Mérito en los cuadros de estos pretendientes, y en atención a la notoriedad de sus personas, los propuse para Académicos de Mérito, y habiéndose procedido a la votación secreta, resultó en el escrutinio que Alvarez tuvo diez y siete votos favorables y quatro contrarios, y Enguidanos diez y ocho a su favor y tres en contra. En vista de la pluralidad de estas votaciones quedaron creados Académicos de Mérito por la Pintura los referidos D. Domingo Alvarez y D. Josef Enguidanos, a quienes se acordó expedir los correspondientes títulos”.

**Doc. XIX**

**Petición de J. López Enguïdanos para dedicar su cartilla de Principios al Príncipe de la paz**

*AHN, Secc. Estado, leg. 3241, n° 9.*

- “Ex<sup>mo</sup> S<sup>or</sup>. El Ser V.E: el mayor y más esclarecido Protector que tienen las bellas Artes en España y el haberse dignado a que le dedicase la Colección de Estatuas Antiguas que posee la R.<sup>l</sup> Academia de S<sup>n</sup> Fernando, dibuxadas, y grabadas por mi, y publicadas en el año 1794 me da ánimo para hacerle una nueva súplica: esta se produce a que me permita el mismo honor en la publicación de la Cartilla de Principios del dibuxo que

acabo de diseñar y grabar, con la introducción de un breve tratado de Geometría, todo lo qual ha sido de la aprobación de la Academia creyéndola útil para la instrucción de los discípulos: gracia que dará a la obra una nueva estimación, llevando a la frente el respetable nombre de V.E. y a mi me hará dulces as fatigas que he debido emplear para concluirle, teniendo la satisfacción de que le son gratos mis trabajos.

Ntro S<sup>or</sup> conserve la salud de V.E. para bien de toda la Monarquía Española y protección de profesores laboriosos. Madrid 16 de Febrer de 1797.

Exc<sup>mo</sup> S<sup>or</sup>. Josef López Enguíanos”

## **Doc. XX**

### **Expediente personal de José López Enguíanos**

*AGP, Exp. pers., Caja 562, Exp. 18*

- “Mayordomía Mayor de S. M.

Palacio 8 de Abril de 1836

Sr. Contador General de la Real Casa

Paso a V.S. de Real Orden la adjunta instancia de D<sup>a</sup> Aniceta Martín, viuda de D. José López Enguíanos, Pintor de Cámara, en solicitud de que por esa contaduría general se le espida certificación del alcance que resulte a favor de su difunto marido por los sueldos que se le quedaron debiendo a su fallecimiento en 1812, a fin de que en su vista informe V. S. lo que se le ofrezca y parezca Dios Mediante”.

- “Mayordomía Mayor de S. M.

Madrid 18 de Marzo de 1836

D. Aniceta Martín, viuda de D. José López Enguíanos, Pintor de Cámara

Espone: que teniendo entendido con alguna seguridad que al fallecimiento de su esposo en 1812, se le quedaron debiendo el total o la mayor parte de los sueldos que le pertenecieron como tal eriado de S. M. el Sr. D. Carlos 4º.

Solicita que por la Contaduría general de la R. Casa se le espida una Certificación del alcance que su marido tenga por este concepto hasta su fallecimiento.

Acompaña copia legalizada del Nombramiento de Pintor de Cámara a favor de D. José López Enguidanos”.

- “D. Josef López Enguidanos

Pintor de Cámara

en 11 de Noviembre de 1806.

D. Francisco Antonio Montes, Intendente,

Certifico, que por Real orden de veinte y ocho de octubre de este año, nombro S. M. por su pintor de Cámara a D. Josef López Enguidanos, cuio destino juró en treinta del propio mes, haviendo satisfecho la media annata que adendo respectiba a lo honorífico de esta gracia”.

- “Regda. fº. 94, nº 82

regda. en Grefier, nº 64, fol. 344.

San Lorenzo 29 de octubre de 1806. El Sumiller de Corps Remitese al Intendente Contador de la Real Cámara para su inteligencia, y cumplimiento en la presente que le toca

Excmo. Sr.

El Rey se ha servido nombrar Pintor de Cámara a D. Josef López Enguidanos; lo que de orden de S. M. participó a V. E para su inteligencia y que disponga lo correspondiente a su cumplimiento. Dios guarde a V. E. m. a. S. Lorenzo 28 de octubre de 1806.

Josef Caballero.

(dirigida a)Sr. Sumiller de Corps”.

- “Excmo Sr.

El Rey se ha servido nombrar por su pintor de Cámara a D. Josef López Enguidanos. Y de orden de S. M. lo participo a V.E. para su inteligencia y a fin de que se sirva disponer lo correspondiente a su cumplimiento en la parte que le toca.

Dios guarde a V.E. m. a. San Lorenzo 28 de octubre de 1806.

Josef Caballero.

S. Lorenzo 3 de Noviembre de 1806. Comuniquese a quien corresponda.

fho. en 10 al tesorero General y al Sumiller de Corps.

(carta dirigida a ) Sr. D. Miguel Cayetano Soler”

- “D. Josef López Enguidanos

P. Juras de servir bien, y fielmente al Rey nuestro Señor en la Plaza de Pintor de Cámara de que Su Majestad os ha hecho merced, procurando en todo su provecho, y apartando su daño; y que si supiereis cosa en contrario, me dareis cuenta, ó á persona que lo pueda remediar?

R. Sí juro.

Si así lo hicierais, Dios os ayude; y si no, os lo demande.

R. Amen.

Así lo a practicado este día en manos del Excmo. Sr. Almirante Marques de Ariza y Estepa Sumiller de Corps de S. M y en mi presencia por ausencia del Grefier general, de que certifico. S. Lorenzo treinta de octubre de mil ochocientos y seis.

Francisco Antonio Montes”

- “Excmo. Sor.

El Rey se ha servido nombrar pintor de Cámara a D. Joseph López Enguidanos. Lo que de orden de S. M. participo a V.Exa. para su Inteligencia, y que disponga lo correspondiente a su cumplimiento. Dios guarde a V.Exca. m. a. San Lorenzo 28 de octubre de 1806. Joseph Caballero. Sr. Sumiller de Corps.

En 29 se remitió la original al Contador, y se comunicó literal al Interesado”.

- “Excmo. Señor.

En 28 del mes próximo pasado me dijo el Sr. Dn. Josef Caballero lo siguiente “El rey se ha servido nombrar por un pintor de Cámara a D. Josef López Enguidanos”.

Lo que traslado a V.E. de orden de S. M. para su inteligencia y cumplimiento en la presente que le corresponde en el concepto de que lo aviso al tesorero General para su respectivo gobierno. Dios guarde a V.E. m. a. S. Lorenzo 3 de Noviembre de 1806.

Miguel Cayetano Soler

(dirigido a ) Sor. Sumiller de Corps”



“El Excmo. Sr. Marqués de Hariza (Harisa) y estepa, Sumiller de Corps de S.M. ha recibido la Real Orden siguiente:

Excmo. S. el Rey se ha servido nombrar Pintor de Cámara a D. Joseph López Enguidanos VG= hasta la palabra Sor. Sumiller de Corps.

Yde orden de S. Ex<sup>a</sup>. lo traslado a v. merced para su inteligencia y satisfacción previniéndole se halle pronto mañana Jueves 30 del corriente en el quarto de S. ec<sup>a</sup> alas once del día para prestar en sus manos el Juramento acostumbrado.

Dios ge. a vm. m. a. San Lorenzo 29 de octubre de 1806”.

“Joseph López Enguidanos”

- “Excmo. Sr.

El Rey se ha servido nombrar por su pintor de Cámara a D- Josef López Enguidanos. Y de orden de S. M. lo participo a V. E. para su inteligencia y cumplimiento en la parte que le toca. Dios Mediante. S. Lorenzo 28 de Oct. de 1806. Sr. Sumiller de Corps.

Le mando no se comunique a Hacienda por no espresarse en la resolución se le concedía sueldo.”

- “D. Josef López Enguidanos. S. M. le nombra Pintor de Cámara. Fecho a 28 de Octubre de 1806”.

- “1806 a ‘808. D. Josef López Enguidanos. Su nombramiento de pintor de Cámara y concesión de 15 rs de sueldo.

Esto último en 20 de enero ‘808”.

- “Serenísimo Sor. Príncipe generalísimo Almirante.

Señores: A la protección, y generosidad de V. A. debí el nombramiento de Pintor de Cámara de S. M. en 28 de octubre de 1806, cuya plaza efectiva fue en 30 del mismo, satisface la media-annata del honorífico y recogí el título. Pasado el oficio correspondiente a la tesorería general, por natural consecuencia del nombramiento, me presenté en ella, pero no habiéndose expresado en él su dotación, quedo suspensa, y yo sin sueldo alguno, por la moderación de mi carácter no permitió cansar d nuevo la atención de V. A. Jamás rompería mi silencio si hubiese que trabajar en mi profesión; mas la calamidad de los tiempos, al paso que no me deja esperanzas de adquirir para mantener mi familia, aún con estrechez; lo crecido de ella me oprime demasiado, y me

pone en la dura necesidad de acogerme al amparo de V. A. ordenar que se me señale la justa dotación que corresponda a la propiedad de mi plaza, como con la mayor sumisión lo suplico a V. A.

Dio Ntro. Sor. dilate la preciosa vida de V.A. m. a. como deseo. Madrid 12 de Enero de 1808

Serenísimo Señor A. L. P. de V. A.

Josef López Enguidanos

Se le concede sueldo de 15 mil rs. Fecho a 20 de Enero de 1808”.

- “Excmo. Sr.

D. Josef López Enguidanos, pintor de Cámara, se ha servido el Rey conceder el sueldo anual de quince mil rs. de vellón. Lo que de orden de S. M. comunico a V. E. para que se sirva disponer lo correspondiente a su cumplimiento. Dios guarde a V. E. m. a. Aranjuez 20 de Enero de 1808

El Mayordomo Caballero.

(dirigido a ) Sr. D. Miguel Cayetano Solér

Aranjuez 24 de Enero de 1808

Trasládese para el cumplimiento.

Fecho en I. al Tesorero General. Mayordomo Mayor y Sumiller de Corps”

- “Aranjuez, 20 de Enero de 1808

A D. Josef López Enguidanos, pintor de cámara se ha servido el rey conceder el sueldo anual de quince mil rs. de vellón. Lo que de orden de S. M. participo a V. E. para que se sirva disponer lo correspondiente a su cumplimiento. Dios mediante.

Sr. D. Miguel Cayetano Soler

Igual se pasó con la conclusión o para su inteligencia y gobierno al Sumiller de Corps.”

- “Registrada Libro 26 fº 48, bº, nº 158.

Excmo Sr.

Con fecha de 20 del corriente me dice el Sr. Dn. Josef Antonio Caballero lo que sigue “A Dn. Josef Lopez Enguidanos, Pintor de Cámara, se ha servido el Rey conceder el sueldo

anual de quince mil rs. de vn.” lo que de orden de S. M. traslado a V. E. para su inteligencia y cumplimiento en la parte que le toca. Dios guarde a V. E. m. a. Aranjuez 24 de Enero de 1808.

Miguel Cayetano Soler. (dirigido a) Sr. Mayordomo Mayor.

Aranjuez 28 de Enero de 1808.

El Mayordomo Mayor.

Pase al contador general de la Real Casa para su cumplimiento en la parte que le toca.

Nº 19. R<sup>a</sup>. en Gr. a f<sup>o</sup>. 170. b.”

- “Mi estimado amigo: hágame vm. el favor de poner ahora mismo los sueldos que gozan los pintores de camara, porque urge el saberlo.

Queda de vm. afm<sup>o</sup>. am<sup>o</sup> y servidor Q, J, M, B.

Ventura Palacios

D. Mariano Maella, y don 50 Mil Rs cada uno. Los demás 15 Mil Rs a excepción de Don Juan Duque que goza 7.200: Los mismos D. Mariano Sánchez y Don Agustín Esteve que solo percive & Mil Rs.

Sr. D. Pedro Navarro”

- “Registrada Libro 7º, fol. 134, bº, Numº 152.

Excmo. Sr.

A Don Josef López Enguidanos, pintor de Cámara, se ha servido el Rey conceder el sueldo anual de quince mil rs. de vellón. Lo que de orden de S. M. participo a VS. para su inteligencia y gobierno. Dios guarde a V. E. ms. as. Aranjuez 20 de Enero de 1808.

El Mayordomo Caballero”.

“Sr. Sumiller de Corps”.

R<sup>a</sup> en grefier, nº 8º, fol. 3º

Aranjuez, 23 de Enero de 1808.

El Sumiller de Corps.

Remitese al Contralor de la Rl. Cámara para su Inteligencia”.

- “R<sup>a</sup>. Libro 7º, fol. 136 bº, Numº 160.

Excmo. Señor.

Con fecha de 20 del corriente mes me dice el Sr. Dn. Josef Antonio Caballero lo que sigue.

“A Dn. Josef López Enguítanos, Pintor de Cámara, se ha servido el Rey conceder el sueldo anual de quince mil rs. de vn” lo que de orden de S. M. traslado a V. E. para su inteligencia y cumplimiento con la parte que le toca. Dios guarde a V. E. ms. as. Aranjuez 24 de Enero de 1808.

Miguel Cayetano Soler.

(dirigido a) Sr. Sumiller de Corps”.

“Rº en Grefier, nº 15, fol. 5º

Aranjuez 28 de Enero de 1808.

El Sumiller de Corps.

Remítase al Contralor de la Real Cámara para su Inteligencia”.

- “Certifico como teniente mayor de Cura de esta Yglesia Parroquial de San Millán de Madrid que en uno de los libros de difuntos de ella a fojas ciento ochenta y tres hay una Partida del tenor siguiente.

Partida

Don Josef López Enguidanos de quarenta años, natural de valencia, hijo de Don Josef y de Dº Antonia Perles, casado con Dª Aniceta Martín García, otorgo Declaración de Pobre en quatro de Julio de este año ante Juan Joséf Gómez Ortega Escribano Real, nombró por sus herederos a sus tres hijos maría del Carmen, Josef y Josefa López Enguidanos. Recibió los Stos. Sacramentos, murió en siete de Agosto de mil ochocientos doce, calle de la Espada número once, se enterró en el Campo Stº de la Puerta de Toledo, y lo firmé. Dn. Pedro Notario.

Corresponde con su original a que me remito. San Millán de Madrid, Noviembre de mil ochocientos trece.

D. Pedro Notario”

- “Certifico como teniente mayor de Cura de esta Iglesia parroquial de San millán de Madrid, que Dª Aniceta Martín García, mi parroquiana que vive Calle de La Espada numero once permanece en el estado de Viuda de Don Josef López Enguidanos Pintor de

Cámara que fue de Su M. la que existe y vive en dicho estado hoy día de la fecha. San Millán de Madrid de Madrid y Noviembre veinte de mil ochocientos trece.

Don Pedro Notario”

- “(En letra de imprenta) Para pobres de solemnidad quatro mrs.

SELLO CUARTO, AÑO DE MIL OCHOCIENTOS Y TRECE.

Valga para el año de mil ochocientos catorce.

Serenísimo Señor.

D<sup>a</sup> Aniceta Martín García, viuda de D. Josef López Enguidanos, vecina de Madrid a V. A. con el debido respeto hace presente: que por Real Orden de 28 de Octubre del año pasado de 1806, se sirvió normar S. M. el Sor. Rey D. Carlos quarto por Su Pintor de Cámara a dicho su difunto Marido, cuyo destino juró en 30 del mismo mes e nmanos del marques de Ariza y Estepa, Sumiller de Corps, habiendo satisfecho la Media-annata que adeudó respectiba a lo honorífico de esta gracia, como consta de la certificación original que obra en poder de la Exponente, sellada con el sello y armas Rs. de S. M. expedida con fecha once de Noviembre del mismo año a favor del difunto Marido de la Exponente, refrendada por D. Francisco Antonio Montes, Intendente contralor general de la Rl. Casa, Capilla y cámara, en la qual consta tomada la razón por D. Peregrino Llanderal. Grefier general de la misma Rl. casa, capilla y cámara.

Por otra Rl. orden de 24 de Enero de 1808, se dignó S. M. concederle el sueldo de quince mil rs. anuales, de los quales nada ha percibido, a cusa de las convulsiones que ha sufrido la Nación, sin embargo de que de orden de nuestro lexitmo gobierno se expidió por la tesorería mayor a favor del difunto marido de la Exponente con fecha 12 de Julio de dicho año un Libramiento de 1475 rs. y 13 mrs. vn. que con igual entidad que se le descontó para pago de la media-annata, componía la suma de 2950 rs y 26 mrs. que le habían correspondido por sus sueldos entregados desde el día 20 incusibe del mes de Enero hasta fin de Marzo del año de 1808, restándosele a deber por la misma tesorería mayor lo devengado desde esta época hasta el día del fallecimiento del referido D. Josef López Enguidanos, ocurrido en 7 de Agosto de 1812 según consta de la fe de muerte que acompaña a esta humilde representación.

La exponente, serenísimo señor, sobre haber quedado viuda, pobre, enferma e indigente, se ve con tres hijos menores de edad y sin contar con más recursos para prolongar su

existencia, que con la viudedad que tan de justicia le corresponde y con la protección de V. A. como protección nato de los infelices cuya notoria piedad y virtudes no podrán tener una aplicación más fundada que en beneficio de una pobre viuda desvalida, dispensándola la gracia de concederla la viudedad que le corresponde y está señalada a las demás viudas de la clase de Pintores de Cámara; y la de que si por razón de media annata tubiese que satisfacer alguna cantidad en que se halle descubierta por causa de no haberle abonado los sueldos al difunto marido de la exponente, se admita en pago del dicho de dicha media-annata el Libramiento de los mismos sueldos que obra en su poder y del que se expida a su favor por tesorería mayor de la liquidación que se le haga de la cantidad que dejó devengada su difunto marido desde primero de Junio de 1808, hasta el de su fallecimiento; y dignándose mandar V.A. expedir al efecto las competentes ordenes al tesorero general o a quien corresponda. En esta atención

A V. A. rendidamente suplica que por un efecto de su notoria piedad y justificación se digne mandarlo así, y entre tanto ruega a Dios prospere y dilate la vida de V.A muchos años para consuelo de los obres infelices que se acogen vajo su protección. Madrid 27 de febrero de 1814.

Serenísimo Señor.

Aniceta Martín García.

Resolución.

No ha lugar el pago de viudedad, mediante a que los criados de la la Real Casa no sufren descuento de Monte pio.

Registado en 7 de marzo de 1814”.

## **Doc. XXI**

### **Testamento de José López Enguídanos**

*A. H. P., Madrid, Prot. 20763.*

- “Declaració de pobre de Josef López Eguídanos Perles de esta vezindad  
En 4 de Julio de 1812.

En el nombre de Dios nuestro Señor todo poderoso Amen. En la Villa de Madrid en quatro de Julio de mil ochocientos y doce ante mi el escrivano y testigos infrascriptos, Dn. Josef Lopez Enguidanos Perles vezino de ella que vive calle de la Espada numero once cuarto principal Manzana cincuenta y cinco natural de la ciudad de Valencia hijo legitimo de D. Josef López Enguidanos natural que fue de la villa de Pozo Seco, obispado de Cuenca, y de Dña. Antonia Perles, también difunta, natura que fue de la expresada ciudad de Valencia. Hallandose enfermo en cama ; pero en su sano y cabal juicio memoria y entendimiento natural, y creyendo como cree y confiesa en el misterio de la santísima trinidad Padre, Hijo y Espíritu Santo tres personas distintas y un solo Dios verdadero y en todos los demás misterio, artículos y sacramentos que tiene, cree y confiesa nuestra Santa Madre Iglesia Católica Apostólica y Romana, bajo cuya fe, y creencia ha vivido y protesta vivir y morir como católico fiel cristiano, temeroso de la muerte que es zierta y su ora dudosa, deseando estar prebenido para quando llegue desde luego toma por su intercesora y abogada a la Santísima Virgen María Madre De Dios y Señora Nuestra, a los Santos Ángeles de su guarda, de su nombre y demás de su devoción y declara ser Pobre de solemnidad sin bienes algunos por lo que suplica al señor cura de la Parroquia de donde es feligrés o a el de donde lo sea al tiempo de su muerte o mande enterrar de limosna y hazer por su alma todo el bien que pueda y acostumbra con sus feligreses pobres lo que así espera. También declara esta casado in facie ecclesiae, con Doña Aniceta Martín Garcia y que de este matrimonio tiene por sus hijos legitimos a Don Josef, Dña. María y Dña. Josefa López Enguidanos García que se hallan en su menor edad y en su casa y compañía. Igualmente declara que la casa en que vive la hubo por compra que de ella yzo a su primo D. Sebastian de Rojas quedandole a deber del precio en que la conzerto veinte mil reales de vello lo que no le ha podido satisfacer que se los está debiendo, y quiere se le paguen con el balor de dicha casa si le acomodase bolberla a tomar por su justa tasación que con lo sobrante se paguen las muchas deudas que ha contraido por no poder trabajar en su ejercicio de Pintor de cámara, por no haber cobrado su sueldo total, por sus enfermedades y por la carestía de todo comestible de suerte que por ello a benido a la pobreza en que se halla: cuyas deudas constan en dicha su mujer Dña. Aniceta, a quien encarga las pague todas ; y es su boluntad se este y pase por lo que diga y haga la dicha su muger sin contradicion de persona alguna a cuyo fin la nombra por su albacea testamentaria y le confiere su mas amplio poder con cuantas facultades puede y necesita y con prorrogacion de termino y a si mismo usando de sus acciones legales nombra a la dicha su muger por tutora y curadora de los nombrados sus tres hijos

y de los demás que dios le diese durante su matrimonio y la menor edad de ellos que lebandola como se leba de fianza. Y por si en algún tiempo mejora de fortuna y le correspondiesen algunos bienes por cuales quiera causa razón y motibo que sea y en la actualidad le toquen pertenescanes su voluntad que pagadas sus deudas instituia como sus únicos y unibersales herederos a los referidos D. Josef, D. María y D. Josefa López Enguidanos y García, sus tres hijos para que los hayan, lleben y hereden con la bendición de Dios y la suya y les pide lo encomiende a su divina magestad : y por la presente reboca y anula otra cuales quiera disposición testamentaria que haya hecho por escrito, de palabra o en otra forma que quiere no balga ni ha por fee ecepto esta su declaración, como su última y deliverada boluntad, la que por tal se tenga que más haya lugar en derecho. Así lo dijo otorgó y firmo siendo testigos D. Antonio Roxas, D. Tomas Puelles, D. Josef Enguidanos Martín Garcia, D. Pedro Fernandez, y D. Manuel Basioina (Basiana) vecinos y residentes en esta villa..=emmdo. Tasación=.

Josef López Enguidanos

Ante mi Juan Josef Gomez Ortega

Rubricado en Madrid Dia seis de Julio, al nº mil ciento quarenta y cinco de instrs. Pas.=uatro rs. Vn.”

## **Doc. XXII**

### **Solicitud de noticias sobre J. López Enguïdanos**

*AABASF, Notas Necrológicas. Leg. 47-1/1.*

- “Nuestra Rl Academia de San Fernando para conservar la memoria de sus ilustres profesores y hacer en sus actos honoríficos mención de los que hubiesen fallecido en estos últimos tiempos, ha acordado que V. S. se sirva recoger las noticias correspondientes a D. Josef y Dn. Tomás López Enguidanos expresando en ellas su patria, padres, estudios, maestros, obras que hayan hecho y sus méritos, épocas de sus nacimientos y muerte y quantas circustancias convenga así para la historia de las artes como para trasladar a la posteridad el buen nombre de aquellos profesores que las han cultivado con buen gusto y adelantamiento. Dis guarde m. a. Madrid 26 de Julio de 1816. A D. Manuel de Rivera”.



**Doc. XXIII**

**Vida de José López Enguídanos**

*AABASF, Académicos de Mérito, leg. 172-2/5*

- “D. José López de Enguídanos, Académico de Mérito en 4 de Enero de 1795. Este profesor se dedicó principalmente a pintar cuadros de bodegones. La Rl. Academia posee según estimo dos del mismo género. También hizo una colección de dibujos de principios, los cuales se gravaron tomando una cartilla que se a vendido en Madrid.

D. José López Enguídanos, Pintor, nació en Valencia en 21 de Noviembre de 1751. Empezó sus estudios en aquella Academia y venido a Madrid obtuvo en esta varios premios mensuales y el 1º de 2ª clase en los generales de 1789. Fue discípulo de Dn. Mariano Maella y uno de los colaboradores en la obra del viaje de D. Antonio Ponz y creado Académico de Mérito en 4 de Enero de 1795. Gravó al agua fuerte la colección de estatuas antiguas de esta Academia y una cartilla de principios de dibujo y tiene repartidas muchas obras de Pintura en diferentes establecimientos públicos de España. El Sor. Rey Carlos IV le honró con una plaza de Pintor de Cámara en 1808 y falleció este benemérito profesor en Madrid en 7 de Agosto de 1812”

- “D. Josef López de Enguídanos hijo de D. José y de Dª. María Antonia Perles, nació en Valencia en 21 de Noviembre de 1751 y ue bautizado en la Parroquia de San Esteban Proto- artir. Empezó sus estudios de diseño en la Academia de San Carlos de Valencia, de donde vino a continuarlos en esta de San Fernando, donde obtuvo los pases correspondientes de unas a otras salas de la enseñanza; habiendo conseguido varios premios mensuales. En sus oposiciones a concursos generales ganó en el 1781 el premio 1º de 2ª clase.

En una oposición a un premio particular de flores que cierto caballero ofreció y se propuso a los discípulos de la Academia, salió premiado. Fue discípulo de D. Mariano Maella; y también por su notoria honradez y regulares conocimientos estuvo con el secretario de este Real Cuerpo Dn. Antonio Ponz ayudándole en el despacho de los negocios de la Academia, y en la composición de la obra de su Viaje artístico de España, por la que hubo de acompañarle también en alguno de sus viages.

En vista de algunas obras de su mano que presentó a la Academia, le creó esta su académico de mérito por la pintura en 4 de Enero de 1795. Dedicado como otros celebres pintores a gravar al agua fuerte, comprendió la obra de la colección de todas las estatuas del antiguo vaciadas en yeso que posee la Real Academia de San Fernando; la que

publicó en 85 estampas al agua fuerte, cuyo trabajo mereció la aprobación de dicho cuerpo, y aún proporcionó a su autor medios para que la llevase a cavo. Posteriormente se dedicó a la composición de otra obra no menos interesante que la 1ª por su general utilidad y fue la de una Cartilla de principios del diseño del cuerpo humano hasta figuras enteras con inclusión de un tratadito de geometría indispensable a los que emprenden la carrera del dibujo: de las proporciones y simetría del cuerpo humano; y de los conocimientos de osteología y miología absolutamente preciosos a pintores y escultores. Copió para esta Cartilla los dibujos más selectos de ojos, vocas, narices, orejas, pies, manos, cabezas y figuras que en sus salas de estudio tiene la Academia los que fue gravando también al agua fuerte. Animó la misma Academia a Enguidanos para que finalizase empresa tan recomendable: nombró profesores de crédito y de su confianza para que le dirigiese en ella y con quienes pudiese consultar; y últimamente le dio auxilios, que al paso que le animasen le sirviesen también de alguna ayuda de costa. Finalizó Enguíanos su cartilla, que se ha vendido y vende con estimación.

En 26 de Octubre de 1806 presentó Enguíanos al Sr. D. Carlos 4º que se hallaba en el Escorial, tres cuadros originales de su mano: el 1º de una Sacra Familia; alto una vara, y los otros dos, de aves y animales de caza: su alto tres cuartas y siete dedos. Estos lienzos agradaron mucho a S. M., pero especialmente los dos últimos por verse en ellos exacta y perfectamente retratada la naturaleza; pues en este género de pintura fue sobresaliente el ingenio y habilidad de este profesor. Hizole el Rey merced de su pintor de Cámara, cuyo título honorífico le fue despachado en virtud de Real Orden de 28 del referido mes; y posteriormente en 20 de Enero de 1808 le concedió S. M. el sueldo de 15.000 reales correspondiente a dicha plaza.

Hizo este profesor varias pinturas para el público, a saber: para la Cartuja del Paular veinte y un retratos de escritores, su alto 3 cuart; una Ntra. Sra. de los Henebrales, alto 7 cuartas. Dos cuadros, uno de la Asunción de la Virgen y el otro de San Cayetano ambos de 9 cuartas de alto para la Colegiata de León; para el Excelentísimo Señor Vizconde de Gante, una copia del retrato a caballo del Conde- Duque de Olivares, original de Velázquez, alto 6 cuartas; otra copia del mismo autor del Príncipe D. Carlos Baltasar del mismo tamaño; otra cabeza del mismo autor; una Herodías, copia de Guido, alto cinco cuartas: una copia de Santa Cecilia del Dominiquino del mismo tamaño; otra copia del Origen de la Pintura en tabla; y otra copia de un retrato de Mengs; para la Biblioteca de San Isidro varios retratos; para la ciudad de León un San Ramón de tres cuartas; una concepción de Murillo para el Sr. D. Arias Gago, alto 7 cuartas; el Cristo de

Alonso Cano para la Visita Eclesiástica, alto 5 cuartas, una copia del retrato de Carlos 3º para San Isidro el Real, alto 7 cuartas; un retrato de D. Diego Colmenares para Segovia, alto una vara; para León, una Asunción de Ntra. Sra., alto dos varas y ancho una y media; dos retratos de Carlos IV para la Coruña, alto 5 cuartas; el retrato del Padre Cabrera para San Felipe el Real alto una vara; un cuadro de Ntra. Señora del Pópulo ara Villalón; diez y ocho cuadritos originales de la vida de Cristo para la América de dos pies de largo y uno y medio de alto; un San Ildefonso de dos varas de alto para el Sr. Gago; un San José para el Sr. Obispo de León, alto 4 varas escasas por dos de ancho; un San Miguel para el Oratorio del Caballero de Gracia, alto cuatro varas; Ntra. Señora de la Soledad en un óvalo de a vara en dicho oratorio; un retrato del Padre Salcedo para la Biblioteca de San Felipe el Real; un Santo Ángel de la Guarda, alto trece cuartas por 7 de ancho para Manflorit; San Miguel para compañero del antecedente; Ntra. Sra del Rosario y Sto Domingo, alto una vara para el Escorial; Sta. Mª Magdalena de París para Cádiz, de medio cuerpo; el retrato del Padre Méndez para la Biblioteca de San Felipe el Real; seis fruteros apaisados de tres y media cuartas; Ntra. Sra. de medio cuerpo y una Sacra Familia para Don Juan Pérez que llevó estos cuadros a América; Ntra. Sra. del Mar, de siete cuartas de alto para el Oratorio del Marques de Regalía; la Asunción de Ntra. Sra. para Sigüenza, alto tres y media varas por dos de ancho; para la misma ciudad San José y el Salvador del Mundo de medio cuerpo, alto una vara; también Ntra. Sra. de las Angustias de Granada, vara y media de alto para la misma. Hizo además otros muchos cuadros de varios tamaños unos copias y otros originales para varios particulares de dentro y fuera de Madrid: ejecuto algunos diseños de varones ilustres para la colección que publica la Real Calcografía; treinta y seis diseños de principios para una escuela de dibujo en San Ildefonso; otros once para el Seminario de Vergara, dibujos de obras varias cosas y finalmente un buen número de láminas grabadas al agua fuerte para diferentes colecciones de estampas y libros.

Falleció este benemérito Profesor en Madrid a 7 de Agosto de 1812 y fue enterrado en la Parroquia de San Millán”.

#### **Doc. XXIV**

##### **Solicitud de Félix Lorente**

*AABASF, Académicos de Mérito, leg. 174-1/5*

*Citado por Navarrete Prieto, 2000, p. 27-34.*

- “D. Félix Lorente. Sin resolver”

“Muy Sr. mio. en la Junta ordinaria que celebró esta Rl. Academia de S. Carlos en 17 de los corr. se presentaron dos lienzos copiados por el natural: uno manifiesta parte del cuerpo humano con demostración de sus tres cavidades, y otro de la caveza: cuya obra ha pintado Dn. Felix Lorente Académico de esta Rl. Academia, con el fin de presentarla a essa Rl. Academia de S. Fernando, y pide a esta Junta se digne darle su aprobación y recomendación para esa de S. Fernando. La Junta acordó: Que se le podía dar la recomendación que pide dicho profesor, como por esta lo hago, de orden de la misma, la que se servirá VS. hacer presente a essa Rl. Academia en la primera Junta.

Me repito a la disposición de VS. rogando a Ntr Señor le guarde m. a. Valencia 20 de enero de 1779.

B. L. M. de VS.

Afecto y Seguro Servicio Thomas Bayarri Presbitero.”

- “Dn. Felix Lorente académico de Mérito en la clase de Pintura de la Rl. Academia de San Carlos de la Ciudad de Valencia, con la mayor veneración y respeto. Suplicante Dize: Que desde la formación de dicha Rl. Academia ha tenido el honor de ser tasador de Pinturas. Que llevado de su genial afición a copiar carnes, y demás especies del natural, ha demostrado en un trozo, y otro más pequeño, las tres cavidades del hombre natural, vital, y anima, y en ellas todas sus partes internas, con la formalidad y tintas correspondientes: que ofrezco este corto obsequio a VS. M. Ilustre: Y que espera de su bondad que será concederle el honor de algún ascenso para que estimulado del premio pueda continuar en la carrera de la Anatomía, que se ha propuesto. Assí lo espera de la justificación de V. S. M. I

Dn Felix Lorente”

“Raymundo Gómez escribano del Rey Nuestro Señor Publico en esta Ciudad de Valencia y su Reyno, y de la mesma vecino. Oficial de Sala de esta Real Audiencia, y Notario Apostólico.

Doy fee y testimonio como en este día de la fecha ha comparecido ante mi el infraescrito escribano Don Felix Lorente Pintor vecino de la misma y Académico de la Real Academia de las Tres Bellas Artes de Pintura, Arquitectura y Escultura de San Carlos de la propia, y de ella Tasador de Pinturas, y Dixo: que a sus derechos convenía justificar tan solo por testimonio, que los dos lienzos, que ponía de manifiesto el uno de tres y quatro, y el otro de dos y tres (con poca diferencia) puestos en dos medias Cañas y pintados en ellos las tres y quatro, y pintados en ellos las tres Cavidades del hombre,

manifestando las partes internas, copiadas de un Cadáver natural; Son pintadas por el mismo D. Feliz Lorente en el Sto. Hospital Real y General de esta Ciudad y en su Anfiteatro de Zirujía, y a presencia de diferentes y en especial de Martín Dualde mayor Dorador, Martín Dualde menor Pintor, y Mariano Fusell, Padre de Locos, vecinos de la misma habiendo abierto el Cadáver del que las copió, y puesto de manifiesto las partes pintadas en dichos dos lienzos Joseh Fornés otro de los Practicantes de Médico del citado Santo Hospital a cuyo cargo estaba dicho Anfiteatro de Anatomía las que pintó dicho Dn. Felíz de primera mano en tres horas y media; Y en atención a estar presentes los arriba expresados Martín Dualde mayor y menor y mariano Fusell, me requiría que enseñándoles los dichos dos lienzos que me exhibia les preguntase si era verdad la narrativa, que tiene hecha: Y apartándose el citado Don Felix, y poniendo de manifiesto a los mismos Dualde mayor y menor y Fusell los referidos dos lienzos (que de ser idempticamente los mismos, que me exhibio el citado Lorente Yo dicho escribano doi fee). Y leyéndoles la narrativa antecedente, preguntándoles si era verdad lo contenido en ella; bajo juramento que voluntariamente hizieron a Dios Ntro. Sor. y a una señal de Cruz, Dixeron: Ser cierto y verdadero todo quanto se contiene enella, lo que saben, y pueden decir porque se hallaron presentes en dicho Anfiteatro y vieron como el citado Joseph Fornes abrió un cadáver y puso de manifiesto las partes internas pintadas en dichos dos lienzos y en cosa de tres horas y media el referido Don Felix Lorente (que tenía toda su prevención para pintar) las pintó como expresa el mismo Don Felix, quien comparecien(do) a mi presencia me requirió se librase testimonio devolviéndole dichos dos lienzos los que entregué al propio. Y para que de todo conste, y efectos que haya lugar doy el presente a requerimiento de dicho Don Felix Lorente el que signo y firmo con los citados testigs en dicha Ciudad de Valencia a los treze días del mes de Enero de mil setecientos setenta y nueve años Endo.=Real=Valga.

Mariano Fusell, Martín Dualde mayor; Martín Dualde Minor.

En testimonio de Verdad: Raymundo Gómez.”

#### **Doc. XXV**

#### **Bautismo de Anna de Tonno, esposa de G. Nani**

*Archivio Parrochiale Sta. Ana de Palazzo, Nápoles.*

*Libro de Battismo XVIII (1700-1713), fol. 79*

- “Anna di Tonno. A di tredici detto (settembre 1703) io Reverendo D. Domenico Falese Paroco ho battizzato Anna figlia di Gioseppe Anton di Tonno e di Gratia de Sio coniugi nato a di 12 detto fu comare Rosolea Ranuccio Levatrice”

## **Doc. XXVI**

### **Proceso matrimonial de Giacomo Nani**

*Archivio Storico Diocesano di Napoli. Processetti prematrimoniale,  
leg. 2174, anno 1723.*

- “Jacobum Nano et Annan di Tonno

Do fede yo sottoscritto coadiudante di Santa Anna de Palazzo comme si sono fatte al Popolo sui publicazini in tre giorni festivi cioe a di 21, 24 e 28 Febraio per lo matrimonio da contraersi tra Giacomo Nano nativo di Portoercoli, e Anna di Tonno Napolitana ibi di questa Parrochia non piu casati, nisi hora non canonico impedimento; doi fede. Napoli 4 Marzo 1723. D. Rinaldo Amoruso Coadiutore.”

- “Do fede io sotto scritto Parroco di Santa Ana de Palazzo come nel libro decimo ottavi di Battismi a fl. 79 a f.:

A di tredici settembre mille e Setecento tre; dico 1703 io Don Domenico Falese Paroco ho battezzato Anna figla di Gioseppe Antonio di Tonno e di Grazia di Sio Coniugi, nata a di dodici detto, comadre Rosalía Ranuccio Serva. Napoli 3 Settembre 1723. D. Gioseppe Salerno, Parr.”

- “Giacomo Nano di Port’Ercoli figlio del q.ho Francisco e Catarina Mangosi Suplica, espone a L. S. Illustrisima come di detti suoi genitori fu portato in questa città di Napoli in ette d’anni quattro, da dove ai piú si non é partito. Al presente desidera casarsi con Anna di Tonno, Napolitana, e necesitando al suplicante per effetuare detto matrimonio il testimoniale del suo stato libero de detta sua Parrochia, quale non può ottenere, Atteso lui non tiene persone che le conoscono, bensi tiene qui in Napoli la sudetta sua madre, la quale é pasciata alle seconde nozze col Signore Giovanni Antonio Arcieri; Suplica puo Vs. Illustrisima che in luogo di detto suo stato libero gli ammetta le representación de sudetti Catarina Magnosi sudetta madre e Giovanni Antonio Arcierisuo padrio, che Giousta quam deus.

Catarina Magnosi Sua Madre

Giovanni antonio Arcieri Suo Padrio

Veris ax presentis: et sino cosati verificatix»

«Stephanus Sierra ecclesie Collte. Parochialis Sancti Erasmi, terre et Presidii Portus Herculis Suanem Diecs. Archipretis et Parochus et Illustrisimus, ac Amis. D. Epis. Suanem in detta terra Presidio Vicarius Fors.

Fidem facio in Libro 2º Baptizatos detta ecclesie pag: 28 a tergo reperiri scriptum ut infrascriptum:

Giacomo Francesco Giuseppe figlio, nato di legítimo matrimonio da Francesco Nano d'Alesandria della Paglia e da Caterina Mangosi da C. Vechia sua moglie fu batezzato da me Stefano Sierra Arcipreste. Patrini furono Gio. Antonio Fortunati da Pionsano e Caterina Pinto da P. Ercole a di cinque di Febraio mille seicento novent'otto. In quosfidem presentes sigilli mei impresione munitas propria manuscripsi et subscripsis. Da P. eln. Terra Porto Herculis esdedibus Archiprestibus hac die 8 octobris 1709. Stephanus Sierra Archiprestibus”.

#### **Doc. XXVII**

##### **Matrimonio de Giacomo Nani y Ana de Tonno**

*Archivio Parrochiale Sta. Ana de Palazzo. Nápoles. Libro de matrimonios 14, 1723, fol. 38.*

- “A di 17 detto Giacomo Nano ed Anna di Tonno hanno contratto matrimonio tra loro per verba de presenti vis et volo in Chiesa iuxta forma S.C.L et dec. Illustrisimi et Reverendisimi Domini Vicario Generalis Neapolitanis in presenza del sudetto Parroco sotto quello, presenti Matteo Barabitt, R. D. Gregorio Carluccio ed Ignatio Oliviero”

#### **Doc. XXVIII**

##### **Bautismo de Rosa Nani, hija de G. Nani**

*Archivio Parrochiale Sta. Ana de Palazzo. Nápoles  
Libro de Battismo XX (1726-1734), fol. 62 vº.*

- “Rosa Nani. A di detto (3 Novembre 1728) il Reverendo Signore D. Rinaldo Amoruso mio coadiutore ha battezzato Rosa Fortunata Santa figlia del Signore Giacomo Nani e della Signora Anna di Tonno congiugi; nata a primo detto Padrini il Eccelentissimo Signore D. Luigi Sanseverino Principe di Bisignano, e per esso procurazione nomine il Signore Francesco Perrone, e Laura di Girolamo Levatrice”

**Doc. XXIX**

**Bautismo de Pascuala Nani, hija de G. Nani**

*Archivio Parrocchiale Sta. Ana de Palazzo, Nápoles*

*Libro de Battismo XX (1726-1734), fol. 105 vº*

- “Pasquala Nani. A di detto (24 settembre 1730) il sudetto Coadiutore (Lorenzo Scaleri) ha battezzato Pasquala Rosa Agata Petronila Casandra Teresa figlia del Signore Nani, e di D. Anna di Tonno coniugi, nata a 19 detto, Padrini il Signore Generale di Bataglia e Coronello di Artigleria e il Ilustre Signore Marchese D. Pietro Voisin e per esso procurazione nomini il Doctor D. Nicola Pietrafesa, e la Signora D. Teresa Borbone”

**Doc. XXX**

**Bautismo de Vincenza Nani, hija de G. Nani**

*Archivio Parrocchiale Sta. Ana de Palazzo, Nápoles.*

*Libro de Battismo XX (1726-1734), fol. 85.*

- “Vincenza Nani. A 13 detto (Ottobre 1733) il sudetto Coadiutore D. Carluccio (Gregorio) ha battezzato Vincenza Francesca Giovanna Michele figlia di D. Giacomo Nani, e di D. Anna di Tonno coniugi nata a 6 detto Padrini il Signore D. Dionisio La Vista de D. Rosa Canonniere”

**Doc. XXXI**

**Bautismo de Lucrezia Nani, hija de G. Nani**

*Archivio Parrocchiale Sta. Ana de Palazzo, Nápoles*

*Libro de Battismo XXI (1735-1743), fol. 29*



- “Lucrezia Nano. A 20 detto (Marzo 1736) il Reverendo D. Francesco Galati ha battezzato Lucrezia figlia di Giacomo Nani, e di Anna de Tonno dico Tonno coniugi nato a di detto >Comare Laura di Geronimo.”

**Doc. XXXII**

**Bautismo de Catarina Nani, hija de G. Nani**

*Archivio Parrocchiale Sta. Ana de Palazzo. Nápoles*

*Libro de Battismo XXI (1735-1743), f. 84 vº.*

- “Catarina Nani. A detto di primo detto (settembre 1738) il sudetto Carluccio Coadiutore ha battezzato Catarina Antonia, figlia del Signore D. Giacomo Nani e della Signora Anna di Tonno coniugi, nata a 27 Agosto. Padrini il Signore D. Antonio Sebastiano, e per esso Procurazione Nomine il Signore Alberto Bordoli, e Laura di erolamo Levatrice”

**Doc. XXXIII**

**Bautismo de Giuseppe Nani, hijo de G. Nani**

*Archivio Parrocchiale Sta. Ana de Palazzo, Nápoles. Libro*

*de Battismo XXI (1735-1743), fol. 148 vº*

- “Giuseppe Nani. A di8 Aprile 1741 il Reverendo Signore D. Gregorio Carluccio coadiutore ha battezzato Giuseppe Nicola Genaro Giacchino figlia di Giacomo Nani, e di Anna di Tonno coniugi, natto a di 7 detto abita alla Galitta ; Comadre Laura di Geronimo Levatrice”

**Doc. XXXIV**

**Bautismo de Odoardo Nani, hijo de G. Nani**

*Archivio Parrocchiale Sta. Ana de Palazzo. Nápoles*

*Libro de Battismo XXI (1735-1743), fol. 237*

- “Odoardo Nani. A 25 settembre 1743 il Reverendo Sigore D. Gregorio Carluccio coadiutore ha battezzato Odoardo Genaro Nicola Gaetano Pietro figlio del Sig. Giacomo Nani e della Sig. Anna di Tonno coniugi; nato a 23 detto. Habita nella Scesa del Rosariello Padrino il Reverendo Padre F>ra Odoardo Teti de Minimi con licenza della Sacra Congregazioni di Roma e per eso Procurazione nomine D. Antonio Cervellino e aura di Girolamo Levatrice”

**Doc. XXXV**

**Muerte de Giacomo Nani**

*Archivio Parrocchiale Sta. M<sup>a</sup> delle Grazie di Capodimonte. Nápoles.*

*Libro di Morti III, 4 de Junio 1652-31 de Junio 1799, fol. 208 v<sup>o</sup>.*

- “A di due di febraio m. sette<sup>o</sup>. cinquenta y cinque, D. Giacomo Nani, marito delle Mgnifica D. Anna Fonns di anni 56 in circa mori in comunione di S. Madre Chiesa con tutti li Ssmi. Sagramenti e per sua elezzione fu sepellito in ntra. chiesa Parochiale nelle sepoltura Padronale con licenza dei Compadroni.”

**Doc. XXXVI**

**Familia de Giacomo Nani**

*Archivio Parrocchiale Sta. M<sup>a</sup> delle Grazie di Capodimonte. Nápoles.*

*Stato delle anime delle anno 1755. Dom. de Bonis, Anno suae Pareciae XXIII.*

- fol. 3

« Nelle case della Reggia Corte.

Il rev. Parroco D. Domenico de Bonnis d'an 60 di sua parrocchia anni XXIII.

Il Signore D. Mariano Nani d'an 28. Confessato, Communicato y Cressimato. Pittore del Re.

La Signora D. Ottima de Bonis, coniugi d'an 50, Conf, Comm., Cres.

Anna Maria fagioline Serva, Conf., Comm., Cres.

- fol. 3v<sup>o</sup>.

Nell Case Su detto

La signora Donna Anna Fondis vedova del fin. D. Giacomo Nani, fu pittore del Re, Conf., Comm., Cres., d'an 51.

D. Vinzenza Nani d'an 21, Conf., comm.

D. Lucrecia Nani, d'an 19 Conf, Comm.

D. Caterina Nani dán, 17 Conf. Comm.

D. Felice Nani d'an 13. Conf., Comm.”

#### **Doc. XXXVII**

##### **Pensión para la viuda de Giacomo Nani**

*AHN, Fondo Contemporáneo- Ministerio de Hacienda – Leg. 6709 Fol. 192 vº*

*Documento citado en Madrid, 1999, p. 116.*

- “Ana de Fonnis. Exrio. De H.

El Rey ha mandado se socorra por una vez con quinientos rs. de von. a Ana de Fonnys, viuda de Jacome Nani Pintor Naturalista de la Rl. Fabrica de la Porcelana de Nápoles, y de orden de S. M. lo participa a v. S. Para que haga entregar la expresada cantidad por medio de Franco Maria Berio a disposición del Marqs. Tanucci, a quien prevengo con esta fecha que lo haga consignar a la interesada. Dios gue. a v. s. ms. as. Aranjuez 28 de Abril de 1769 = Miguel de Murquiz. Sr. don Pedro Franco. Goossens”

#### **Doc. XXXVIII**

##### **Pensión para la familia de Giacomo Nani**

*AHN, Fondo Contemporáneo- Ministerio de Hacienda, Leg. 6737, Fol. 157.*

*Documento citado en Madrid, 1999, p. 116.*

- “Dna. Lucrecia y dª Vicenta Nani.

Por Rl Orden de 11 de Abril de 1782. Concedió el Rey a dª Lucrecia, dª Vicenta y dª Cathalina Nani los ochenta rs mensuales que disfrutaba su difunta Madre dª Ana de Fondis, viuda de dn. Santiago Nani, Pintor que fue de la Rl. Fabrica de Porcelana; y habiendo fallecido últimamente dª Catalina han recurrido sus dos referidas hermanas exponiendo, que con este motivo se ha escusado el Comedo.del Rl. Giro en Nápoles a

satisfacerles la mencionada asignación, sin que preceda por ella nueva Rl orden, y solicitando que se los continúe asistiendo en Nápoles con los citados ochenta rs. Al mes, y que por muerte de cualquier de ellos recaiga en la que quede.

Enterado el Rey de este recurso se ha servido mandar, que desde el fallecimiento de d<sup>a</sup> Cathalina Nani se de por extinguida una parte de tres de la expresada cantidad mensual (en las mismos términos que hasta ahora a d<sup>a</sup>) y se socorra con las otras dos partes en los mismos términos que hasta ahora a d<sup>a</sup> Lucrecia y d<sup>a</sup> Vicenta Nani. Lo que participo a V. S. De su Rl orden para su cumplimiento.

Dios ge. A V.S. ms. as. Palacio a 10 de Dizre. De 1785= dn. Pedro de Lerena= Sor. Marques de Zambrano.”

### **Doc. XXXIX**

#### **Bautismo de M. Nani**

*Archivio Parrocchiale Sta. M<sup>a</sup> delle Grazie di Capodimonte. Nápoles.*

*Libro de Battismo XX (1726-1734), fol. 21.*

- “Mariano Nani. A 9 detto (Decembre 1726) el Reverendo Signore D. Gregorio Carluccio mio Coadiutore ha battezzato Mariano Salvatore Matteo Dominico figlio del Signore Giacomo Nani e della Signora Anna de Tonno congiugi, nato a 8 detto, comadre Laura de Giulemo levatrice.

### **Doc. XL**

#### **Proceso matrimonial de M. Nani**

*Archivio Storico Diocesano di Napoli.*

*Processetti prematrimoniali, l. 1783, año 1753.*

- “Si fa fede per me sotto scritto Parroco di S. Maria delle Grazie de la Real Villa di Capodimonte, qualmente a diz. 27 e 31 del corrente, Servadi servandis. Si sono fatte in nostra chiesa Parrocchiale due publicatione al Popolo per il matrimonio da contrahersi tra il Signore D. Mariano Nani Napolitano da nostra parrocchia e la Sgnora D. Ottima de Bonis, nativa de la città di Venefro, al presente di nostra parroquia, ambi non ancora

casati e sinora non osta alcuno Canonico impedimento. In sede Napolitana il primo Giugno 1753.

Don Domenico de Bonis Parroco

J estes examinati in presente matrimonio

sunt mihi noti et eos approbos de Bonis Parochias”

- “Faccio fede io sotto scritto Coadiudante della chiesa di Santa Anna de Palazzo, como si trovo nel lib. XX de Battisimi a fol.21 a fronte:

A nove Decembre mille settecento ventisei il Rev. Sig. D. Gregorio Carluccio Coadiudante ha attezzato a D. Mariano Salvatore Matteo Domenico figlio del Sig. Giacomo Nani e della Signora D. Anna de Fonns conjug nato a 8. d°, Comadre Laura di Geronimo Seve. Onde. Napoli 28 Maggio 1753.

D. Gregorio Carluccio Coadiudante”

- “Fidam faccio ego infra scriptus Parochus ecclesia Parrochialis S. Simeonis civitatis Venafri, qualiter perquisito libro Baptizatorum huius Parochies in folio 277 a fronte inveni sequentem particulam.= D. Ottima figlia del Sig. D. Gioseppe de Bonis e Sig<sup>a</sup>. Giovanna Bouhins di Venafri coniugi nata nel riferetto della mia Parochia e stata battezzata da me D. Filippo Alto Paroco di S. Simone di detta città a 22 di Settembre 1707 che nacque hieri 21 d° e per patrino intervienen il Primicerio D. Antonio de Bellis della su detta citta in fede . Paroco D. Filippo Alto.

In quorum fidem has hicteras propia manu scripsi atque subscripsit datum Venafri hav die tertia Mensis Juny 175tre ;

Sta est ego Parochus D. Leonardus Morra. Franciscus Lupo V. S. Protonotarius Aplicus, Abbat S. M<sup>a</sup> Pietatis ac Illustrisimi et Reverendisimi Dni, D. Josephi Rossi episcopi Venafrani in splicibus et simplicibus vicarius locum teneas ac officialis generalis.

Riversis et singulis presentes in specturis et in dubium testimonium ferimus et verbo veritatis facemus suprascriptum Reverendum D. Leonardum Morra esse salem qualem se facit nempre Parochum S. Simeonis huius civitatis Venafri et pro inde suis scripturis fose et esse ad hibendam plenam fidem pro ut presenti adhiberi. In quorum datum Venefri et Curia egli hac die quarta mesi juis 1753.”

- “Ilustrisimo e Reverendisimo Signore.

Al Signore Giudice arcovispale.

D. Ottima de Bonys nativa della Citta di Venafro. Suplicando espone ad Vostra Illustrisima come essendo la suplcante in età circa venti anni fu del del Reverendo Sacerdote D. Domenico de Bonis suo fratello attual Parroco della R<sup>l</sup> Villa di Capodimonte trasportata qui in Napoli in occasione di essersi il medesimo trasferito unitamente in questa predetta Città, lo che sequi nell mese di marzo dell'anno 1729, et in questa sudetta Città ..... la medesima unitamente con esse D. Domenico suo fratello dimorandose coabitato continuamente sicome dimora e coabita al presente. E perche intende oggi collocarsi in matrimonio al Mag<sup>co</sup> D. Mariano Nani Napoletano non pro per guistisimi motivi ottenere dalla curia vescovile di Venafro il suo stado libero et all'incontro avendo testimoni con del Reverendo ârroco suo fratello come altri che l'annoconosciuta in Venafro in tutto il tempo di sua dimora quella et altresì della sua abitazione libertà in questa Città. Pertanto supplica V. S. Illustrisima ordinare che si ammettano le detti testimoni in luogo del cittado suo stado libero”.

- “Illustrisimo e Reverendisimo Signore.

D. Domenico de Bonis Parroco dela Real Villa de Capodimonte Supplic..... vi rappresenta che dovendo maritar sua sorella D. Ottima de Bonis se ne deve fare dal Giudice de matrimonis L'esploro. Suplica per ciò V.S. Illustrisima ordinare che tanto detto esploro che L'atti matrimoniali si faccino gratis ut Deus.”

- “Die Prima Junis 1753, in villa regali capitis montis.

D. Marianus Nani Neapolitanis filius Jacobi .. in Regali Villa Capitis montis in suis Regium Palatium dixit esse Pictorem etatis sua anum 27.....cui delato juramento veritatis dicendepro preum suscepto tactis scripturis iuravit. Interrogatus et examinatus fuit. Mnitus de penis, et primo interrogatus quo modo reperiat contra nobis in pronti loco nostri accessus et examinis.

Avendo V. S : Prima a petizione della Mag<sup>ca</sup> Ottima de Bonis fatto l'accesso in esta Real villa di Capo di monte in casa di D<sup>a</sup> Ottima queai abbitante dove trovandossi ancor io mi sono condotto alla sua presenza per deponere e far costare il mio stato libero, piche intendo contrarere matrimonio con la detta d<sup>a</sup> Otima de Bonis, la quale non e mia parente ne comadre ni tra noi altro Can.<sup>co</sup> Imp<sup>to</sup>.

A nunquam dissceserit a Civitate Neapolis et respective ab hac Regali Villa Capodimontis et sub quam Parecia degat.

Yo dalla mia nascita sortita in Napoli nella quale feci dimora in tutta la mia fanciulleria fino al presente giorno che dimoro e abito in esta Real Villa di Capodimonte da molti anni a esta parte non mi sono da detta Citta mia Patria e da esta sudetta Real Villa sua pertinenza mai partito ma cont<sup>te</sup>. in essa repettinamente ho tenuto siccome prontamente mantengo la mia abitazione la quale al presente e nel distretto della chiesa Parrochiale della stessa Real Villa.

A nunquam duxerit nel ad presens habeat uxore vverit castitate religium aut fide Mat<sup>s</sup> alicui alis mulieri dederit et ... cui.

Io mai ho avuto ne al presente ho moglie in parte alcuna del mondo non ho mai fatto voto di Castita o di Religione ni sono stato Religioso professo in alcun monastero di regolari opure Chierico ordinato di ordini sagri e ne meno ho data parola di Matrimonio ad altra donna che alla sopradetta d<sup>a</sup>. Ottima de Bonis con cui intendo al presente contrarse como ho detto il matrimonio di mia libera volonta ed e verita.

Io Mariano Nani ho deposto come sopra.”

- “Die primo Junis 1753, in Regali Villa Capitis montis.

D. Ottima de Bonis Civitatis Venafri, filia Josephi. Neapolis ab 24 degens in Regali Villa Capitis Montis in domibus parroquialibus, virgo in capillis etatis sua annorum 46.....sponga cui delato juramento veritatis dicendesper eum suscepto tactis scripturis iuravit. Interrogatus et examinatus fuit. Monitus de penis et primo.

ad quem efectum petierit nostrum accesum ad hanc domun eius habitationis.

Io ho domandato l'accesso di V.S. Roman in esta casa di mia abbita che tengo in esta Real Villa di Capodimonte e mi ritrovo alla sua presenza per deporre e far costare il mio stato libero atteso intendo coll casarmi in Matrimonio col Mag<sup>co</sup>. Signore Mariano Nani, il quale non è mio pariente, ne compadre, ni tra noi possa altro Can<sup>co</sup>. Imp<sup>to</sup>.

An sit civis Neapolitana vel extera et .... cuias Loci apresente tempore commoretur in hac civitate Neapolis et villa Capitis montis et sub quam discesserit ab eam tempore sue mor et sub quamparescia degat.

Io como ho detto sono nativa della Città di Venafro e forastiera di questa Città nella quale mentro ero di esta di circa 22 anni mi portai per abitare unitamente col. Rev. Sacerdote d<sup>n</sup> Domenico de Bonis mio fratello attuale Paroco di Esta real Vila di Capodimonte per la mia venuta in Napoli segui nel mese di marzo dell'anno 1729 da qual tempo in poi fino oggi io con<sup>to</sup>. ho dimorato ed abitato e in Napoli e in esta Real Villa di Capodimonte unita con detto Rev. Paroco mio fratello senza essermi d essi luogi respet<sup>to</sup> partita dal

tempo sudetto che mi ci trasferii in detta villa età di ventidue anni e oggi di abbito sotto la Parrochia di d<sup>a</sup> Real Villa.

A nunquam fuerit nel ad presens sit nupta vverit castitate, Religium, aut fidem Matrimonis alicui alio viro dederit et ...cui.

Io in tutto il tempo che feci permanenza indetta Città di Venafrò nra. Patria dalla quale mai mi parti partii dalla mia nascita fin al sodetto mese di marzo di detto anno 1729. Ma in essa sempre dimorai ed abbitai in casa de miei genitori e fratelli, non ebbi mai marito, non feci voto di castità o religione, ne fui monaca profesa, ne diedi parola di matrimonio ed altro Con<sup>co</sup> Impedimento; e da poichè sono venuta ad abbitare in napoli e in esta Real Villa ove mi trovo non ho dal sudetto tempo di mia abbitazione in questa Città ed in questa Villa di Capodimonte mai preso, ne presentemente tengo marito così qui che in altra parte del Mondo non ho parimente fatto mai voto di Castità o di Religione e non sono estata monaca Profesa, ne tampoco ho data parola di matrimonio ad alcuno altro huomo eccetto che al sopra detto d<sup>n</sup>. Mariano nani con il quale come ho detto di sopra intendo al presente contrarre Matrimonio quale Matrimonio lo ho di mia libera e spontanea volontà ed è verità.

Io D. Ottoma de Bonis ho deposto ut supra.”

## **Doc. XLI**

### **Matrimonio de M. Nani y Octaviana de Bonnis**

*Archivio Parrocchiale di Sta. M<sup>a</sup> delle Grazie di Capodimonte. Nápoles. Libro di Matrimoni IV, fol. 127.*

- “D. Mariano Nani e D. Ottima de Bonys.

A di due di Giugno m. sette c<sup>to</sup> Cinquanta tre.

Il Mag<sup>co</sup> D. Mariano nani figlio del Mag<sup>co</sup> D. Giacomo e la Mag<sup>ca</sup> D. Ottima de Bonis figlia del fu Mag<sup>co</sup> Giuseppe ambi di esta Parochia e non ancora casati. Sono stati cong. in legitimo matrimonio in nra. Chiesa Parrocchiale per verbo presenti vis et volo per il Rev. Sacerdote Doct. Sig. Don Francesco Grassi con espressa licenza, et assistenza di me Don Domenico de Bonnis proprio virgo servati servandis et de servata forma S. C. I. , precedendino le dovute publicazioni e Decreto della Reverenda Curia Arcivescovile di Napoli presenti testimoni il Sig<sup>re</sup> Saverio Brancacci, il Sig<sup>re</sup> Antonio Provinciale ed altri.”



**Doc. XLII**

**Operarios de la Fábrica del Buen Retiro**

*AGP, Caja 11.754, Exp. 27*

*Documento transcrito en Sánchez Beltrán, 1987, p. 964.*

- “Buen Retiro. 15 de Diciembre de 1759. Al Señor Marques de Squilace.

En la nota adjunta entregada por D. Juan Thomas Bonicelli Director principal de la Real Fabrica de Porcelana que el Rey ha resuelto establecer, se expresan los individuos, que ha este fin han venido de Nápoles de orden de Su Majestad y los sueldos que cada uno gozaba en aquella Corte al mes en moneda de aquel Reino. Y aviendo Su Majestad venido en conceder por una vez y por via de ayuda de costa el importe de dos mesadas a cada uno de dichos individuos, lo participo a Vuestra Excelencia de su soberana orden para que (en su cumplimiento) expida las que convengan para que por tesorería mayor se entregue el importe total de dichas dos mesadas al expresado Director, Bonicelli, para que de el reciba cada interesado su respectivo haber. Dios guarde a vuestra excelencia etc...

(En una hoja añadida a la izq.: “año de 1795. Desde el desembarco del Rey en Barcelona en 17 de octubre de 1759”).

Nota de los individuos de la Real fabrica de la Porcelana, venidos últimamente de Nápoles con los sueldos que gozaban en cada mes, de aquella moneda.

|  |        |
|--|--------|
| Cayetano Schepers, primer compositor..ducados...31.67 granos |        |
| Pablo Torni, sobreestante.....                               | 20     |
| Joseph Gricci, primer modelador.....                         | 29     |
| Carlos Gricci (tachadura: modelador) su hijo.....            | 6      |
| Esteban Gricci, modelador.....                               | 12     |
| Cayetano Fumo, modelador.....                                | 15     |
| Basilio Fumo, modelador.....                                 | 8      |
| Joseph Fumo.....   | 4      |
| Carlos Fumo, modelador.....                                  | 5...50 |
| Macedonio Fumo, modelador.....                               | 4...50 |
| Joseph Santorum, modelador.....                              | 8      |
| Juan Bescia, modelador.....                                  | 3      |
| Bautista de Bautista, modelador.....                         | 12     |
| Antonio Morelly, modelador.....                              | 6      |

|   |        |
|---|--------|
| Salvador Nofri, modelador.....          | 7...50 |
| Phelipe Explores.....                   | 6      |
| Ambrosio de Giorji, modelador.....      | 15     |
| Pablo Trate.....                        | 1      |
| Pedro Antonio de Giorji, modelador..... | 3      |

#### Horneros

|                               |        |
|-------------------------------|--------|
| Jerónimo Bonicasa.....        | 9      |
| Nicolas Rocco.....            | 7...50 |
| Pasqual Rocco.....            | 5...50 |
| Juan Frate.....               | 7...50 |
| Baldo de Beneditis.....       | 7...50 |
| Nicenzo Frate.....            | 7...50 |
| Matheo Mayni.....             | 6      |
| Giochino Amable.....          | 6      |
| Joseph Esclavo.....           | 6      |
| Antonio Aquaviva Esclavo..... | 6      |

#### Molineros

|  |   |
|--|---|
| Francisco Conte.....                             | 9 |
| Nicolas Conte.....                               | 6 |
| Angelo Lionelli.....                             | 6 |
| Joseph Caramello.....                            | 9 |
| Joachin Pataroti, cortador de piedras duras..... | 6 |

#### Tirador de rueda

|                     |    |
|---------------------|----|
| Joseph Grossi.....  | 15 |
| Nicolas Botino..... | 5  |

#### Batidor de Oro

|                   |         |
|-------------------|---------|
| Juan Remissi..... | 13...50 |
|-------------------|---------|

#### Engastador de Cajas

|                      |         |
|----------------------|---------|
| Pedro Chevalier..... | 16...67 |
|----------------------|---------|

Pintores

|  |         |
|--|---------|
| Joseph de la Torre.....                                    | 18      |
| Juan Bautista de la Torre.....                             | 10      |
| Nicolas de la Torre.....                                   | 8       |
| Raphael de la Torre.....                                   | 5       |
| Fernando Sorrentini.....                                   | 10...50 |
| Mariano Nani.....  | 9       |
| Jenaro Boltri.....   | 10      |
| Nicolas Donadio.....                                       | 5       |
| Antonio Provinciale.....                                   | 6       |
| Joseph del Coco.....                                       | 4       |
| Carlos Remissi.....  | 6       |
| Francisco Simini.....                                      | 4...50  |
| Xavier Brancacio.....                                      | 12      |
| Joseph, esclavo negro, para su comida de cada mes.....     | 6       |
| Francisco, esclavo negro, para su comida de cada mes.....  | 6       |
| Un ducado napolitano vale 16 reales, 24 maravedíes y 8/9.” |         |

**Doc. XLIII**

**Domicilio de Mariano Nani**

*AGP, Caja 11.574, Exp. 36.*

*Documento transcrito en Sánchez Beltrán, 1987, p. 1059-1061, y 1998, p. 27-28.*

- “Nota de los parages donde se hallan repartidos en sus viviendas los Individuos de la Real Fabrica de Porcelana. Calle del Olmo, D. Juan Thomas Bonicelli, Intendente de dicha Real Fabrica; Calle de Atocha fente de los Desamparados, Cayetano Fumo con su familia, Bautista de Bautista Idem, Joseph de la Torre Idem, Juan Bautista de ka Torre Idem, Ferdinando Sorrentini Idem, Mariano Nani Idem, Genaro Boltri Idem, Nicolas Donadio, Antonio Provinciale, Joachin Pataroti, Joseph Coco, Nicolas Botino con su familia, Phelpe Esplores Idem, Savier Brancaccio Idem; Antonio Aquaviva Idem; Palacio Nubo, Pedro Chevalier con su familia; Calle del Aguila, Salvador Nofri con su familia; Calle de Santa Maria inmediata a la de as Huertas, Francisco Semini con su familia, y tres esclavos negros.”

**Doc. XLIV**

**Aumento de sueldo a Mariano Nani**

*AHN, Fondo Contemporáneo- Ministerio de Hacienda – Leg. 6691 Fol. 417.*

*Documento citado en Madrid, 1999, p. 116.*

- “Fabrica de Porcelana. Consignación Sr. Lozano.

A los diez y ocho individuos de la Real fabrica de Porcelana que contiene la adjunta relación, se ha servido el Rey aumentar los sueldos que actualmente gozan, en la cantidad que en ellos se señala para cada uno y de su real orden lo prevengo a v. S. Afin de que por la Tesorería general se les asista con lo que respectivamente seles señala la forma que se executa con los demás dependientes de la expresada fabrica; Dios gue. A v.s. ms. as. Bn. Retiro 4 de Dizre. Del 1761= El Marques de Squilace= Sr. Dn. Nicolas de Francia=

Noticia de los Individuos de la Real Fabrica de Porcelana, a quienes S. M. se ha servido aumentar los sueldos que actualmente gozan en la cantidad que para cada uno se expresa:

Pintores

Rs.vn ms.

Juan Bautista Latorre, goza actualmente= 20 Ducados napolitanos,

Mensualmente de sueldo se le pueden aumentar 5 dchos. Que hazen

Rs. De vn.....= 83....20

Genaro Boltri goza 20 Ducados. Yd. Se lo pueden aumentar 5 Ydem.....= 83....20

Nicolas Latorre, goza 16 Ducados. Yd, sele puede aumentar 3 dchos.....= 50....05

Rafael Latorre, goza 10 Ducados Yd. Sele puede aumentar 2 dchos.....= 33....15

Juan Latorre, goza 6 Ducados Yd. Sele puede aumentar 2 dchos.....= 33....15

Mariano Nani, goza 18 Ducados Yd. Sele puede aumentar dos dchos.....= 33....15

Antonio Provinciali, goza 14 Ducados Yd. Sele puede aumentar 2 dchos...= 33....15

Joseph Sorrentini, goza 6 Ducados Yd. sele puede aumentar 2 dchos.....= 33....15

Francisco Brancacio, goza 8 Ducados Yd. Sele puede aumentar 2 dchos.....= 33....15

Fernanado del Castillo que goza 5 rs. De vn. Diarios se le puede

aumentar 3 reales de vellon. Yd.....=

Eugenio Ximenez que goza 5 rs. Vn. Diarios se le puede aumentar

2 rs. yd.....=

Modeladores

Basilio Fumo, goza 16 Ducados Yd; sele puede aumentar 4 dchos.....= 66....30

Antonio de Bautista, goza 12 Ducados. Yd. Se le pueden aumentar

2 Ducados diarios.....= 50....05

Alonso de Chabes, que goza 5 rs. diarios se le pueden aumentar 3 rs.....=

Alonso Bergaz, que goza 5 rs. de vn. diarios se le pueden aumentar

2 rs. Yd.....=

Antonio Moreli, goza 15 Ducados. Yd se le pueden aumentar 2

Ducados diarios.....= 33....15

Tiradores de Rueda

Pasqual Rocco, goza 11 Ducados, se le puede aumentar uno dcho.....= 16....24

Juan de Beneditis que trabajaba a la Rueda y aun no tenia goze, se le

Puede señalar nobenta Rl.....= 90.....

Buen Retiro 4 de Diciembre de mil setecientos sesenta y uno = El Marques de Squilace.”

**Doc. XLV**

**Solicitud de Mariano Nani**

*AGP, Secc. Carlos III, Caja 11. 752 Exp. 70*

- “Excmo. Sor.

Señor. Dn. Mariano Nani a V. E. Supca. Excmo. Sor.

Señor:

Dn. Mariano Nani, puesto a los pies de V. E. con el mas profundo respeto a V. e.

Suplica que en atención a habersele concedido por V. E. la gracia de poder entrar en su coche por el Retiro, hasta su casa, y habiendo ido el otro día una Hermana del Suplicte., en el dicho coche, la hicieron apearse a la puerta, por lo cual se dignara la piedad de v.e. mandar no se la ponga impedimento alguno, a quienes vengan en el, en lo sucesivo, favor que espera merecer de la benignidad de v.e.

Dn. Mariano Nani.

Dada orden en 4 de Julio para que no pongan embarazo a las personas que vayan en el coche”

**Doc. XLVI**

**Solicitud de M. Nani para ser nombrado Académico de Mérito**

*AABASF, Sección Pintura. Pintores de 1754- 1795, leg. 174-1/5*

*Documento citado por Urrea, 1971, p. 165.*

- “Ilm. Señor. Señor Mariano Nani Pintor de la Real Fábrica de Porcelana. Suppca.

Excelentísimo señor

Señor Mariano Nani. Pintor de la Real Fábrica de Porcelana con el respecto debido, dice: que desea con vivo zelo ser del Illustre Cuerpo de la Real Academia de San Fernando para cuio efecto a Pintado el quadro que tiene la honra de presentar a V. Excelencia, en consideración a esto.

Supplica a V. Excelencia que usando de su natural Benevolencia, y zelo por las Artes se digne darle el honor que sea de su agrado Gracia que espera de la benignidad de V. Excelencia.

En la junta de 3 de Junio de 1764 en que hizo de secretario el Señor Montano se concedió al Suplicante el Grado de Académico de Merito por la Pintura”.

**Doc. XLVII**

**Nombramiento de Mariano Nani como Académico de Mérito**

*AABASF, Libros de Juntas, Libro 3-82*

*Documento transcrito por J. Urrea, 1977, p. 486, LXXXV.*

*Junta Ordinaria de 3 de junio de 1764.*

- “....No menos hize presente el memorial de D. Mariano Nani, Pintor de la Real Fábrica de Porcelana que presentando a la Academia un cuadro que por lo común se llama Bodegón pretendía que si se tuviese por digno se le concediese el honor que fuese del gusto de la Junta y examinado por los Señores Director General y demás profesores se determino uniformemente se le hiciese Académico de Merito por lo respectivo a la clase de pintura que había presentado [...]”.

**Doc. XLVIII**

**Permiso a M. Nani para viajar a Cartagena**

*AHN, Fondo Contemporáneo- Ministerio de Hacienda – Leg. 10806, Fol. 125*

*Documento citado en Madrid, 1999, p. 116.*

- “Remito a vm. el adjunto pasaporte para que Mariano Nani pueda emprender su viaje a Cartagena, llevando a su muger, para embarcarse en uno de los navíos de una esquadra que ha de salir de aquel puerto, para genova; previniendo a v. m. de que a fin de que se le facilite el embarco, según lo tiene resuelto el Rey, se ha pasado la orden correspondiente al Sor. dn. Julián de Arriaga. Dios guarde a v. m. muchos años. Aranjuez 19 de mayo de 1765 = El Marques de Squilace = por dn. Thomas Bonicelli. Con la misma fecha se dio aviso al Sr. Arriaga para que de las ordenes correspondientes a su cumplimiento.”

**Doc. XLIX**

**Merced del rey a Mariano Nani**

*AHN, Fondo Contemporáneo- Ministerio de Hacienda – Leg. 6703, Fol. 339*

*Documento citado en Madrid, 1999, p. 116.*

- “Mariano Nani. Exo. Hazda.

En atención al buen destino que el Pintor de la Rl Fabrica de la Porcelana Mariano Nani dio en Nápoles al dinero que le hizo prestar el Sr. Marques de Tanucci mientras estuvo en aquella Corte con Rl. Licencia, se ha servido el Rey perdonarle lo que estuviese deviendo todavía por el citado prestamo y ha mandado que el descuento que para su extinción se le hacia de la tercera parte de su sueldo cese desde hoi en adelante. De orden de S. M. lo participo a V. S. para su inteligencia y cumplimiento en la parte que toca a Tesoreria gral. habiendo comunicado la qe corresponde a Dn. Juan Tomas Bonicelli = Dios ge. a v. s. ms. as. Palacio a 4 de Diciembre de 1766 = Dn Miguel de Murquiz = Sr. Marques de Zambrano.”

**Doc. L**

**Permiso a Nani para poder pintar bodegones**

*AMH, Copiador General de Reales Órdenes, Tomo 40, fol. 177.*

*Documento transcrito en Matilla Tascón, 1960, p. 234.*

- “En vista de la nueva instancia de Mariano Nani, pintor de la Real Fábrica de la Porcelana, y de lo que sobre ella ha informado Vm. en 6 de Marzo próximo pasado, ha venido el Rey en conceder a dicho interesado la licencia que ha pedido para poder ejercitarse en su principal profesión de pintar al óleo en la misma Galería de los Pintores de la Fábrica, siempre que no este ocupado en obras de ella, y precediendo cada vez permiso de Vm.; a quien lo participo de orden de S. M. para que disponga su cumplimiento en la parte que le toca. Dios Guarde a Vm. muchos años. Aranjuez, 13 de Abril de 1769.- Sr. D. Juan Tomas Bonicelli.”

**Doc. LI**

**Denegación de permiso a M. Nani**

*AMH, Copiador General de Reales Órdenes, Tomo 41, fol. 349 vº.*

*Documento transcrito en Matilla Tascón, 1960, p. 235*

- “No halla el Rey motivo justo para conceder a Mariano Nani, pintor de la Real Fabrica de la Porcelana, gratificación mensual ni aumento de sueldo, ni para permitirle pintar al óleo un día de cada semana para si, como ha solicitado en los dos memoriales sobre que Vm. informó en 27 de Julio de este año. Y lo participo de orden de S. M. para su inteligencia y gobierno. Dios guarde a Vm. muchos años. San Ildefonso, 3 de septiembre de 1770.- Sr. D. Juan Tomás Bonicelli.”

**Doc. LII**

**Denegación de aumento de sueldo a M. Nani**

*AHN, Fondo Contemporaneo- Ministerio de Hacienda – Leg. 10811 Fol. 349.*

*Documento citado en Madrid, 1999, p. 116.*



- “No halla el Rey motivo justo para conceder a Mariano Nani Pintor de la Rl. Fabrica de la Porcelana gratificación mensual su aumento de sueldo ni para permitirle pintar al óleo un día de cada semana p<sup>a</sup> si como ha solicitado en los dos memoriales sobre que v. m. informo en 27 de Julio de este año y lo participo a vm para su inteligencia y gobierno Dios & Granja de San Ildefonso 3 de Septiembre de 1770. Sr. Dn. Juan Tomas Bonicelli”

**Doc. LIII**

**Merced a M. Nani**

*AMH, Copiador General de Reales Órdenes Tomo 43, Fol. 57*

*Documento transcrito en Matilla Tascón, 1960, p. 235*

- “Conformándose el Rey con lo que Vm. ha expuesto en 12 de este mes sobre la última instancia de Mariano Nani, pintor naturalista de la Real Fabrica de Porcelana, se ha serbido S. M. de conceder a este interesado el permiso que ha pedido para separarse de ella y pasar a vibir en Nápoles, su Patria, a fin de que pueda cuidar de su madre, enferma y anciana, de sus hermanos y de su muger, para cuiu salud considera el médico que combendran aquellos ayres. A Mariano Nani manda S. M. se le paguen en Nápoles durante su vida seis ducados mensuales de aquella moneda, que se ha dignado dejarle del sueldo de quatrocientos catorze rreales de vellón que goza en la fabrica. Y asimismo le ha acordado S. M. la gracia de que a sus tres hermanas solteras, que ahora viben con su madre, se las continúe después que ésta fallezca, por iguales partes, y mientras no se casen, los cinco ducados napolitanos al mes con que se asiste a la expresada madre por quenta del Rey. De su real orden lo participo a Vm. para su inteligencia y que disponga su cumplimiento. Dios guarde a Vm. muchos años. El Pardo, 22 de febrero de 1772.- Sr. D. Juan Thomas Bonicelli.”

**Doc. LIV**

**Citación de Mariano Nani**

*A. M. H., Copiador General de Reales Órdenes, Tomo 43, Fol. 99.*

*Documento transcrito en Matilla Tascón, 1960, p. 235.*

- “Prevenga Vm. a Mariano Nani, pintor de la Real Fábrica de la Porcelana, que se vea conmigo para que oiga la resolución que el Rey se ha servido tomar en vista del último recurso de este interesado, sobre que Vm. informó en 9 de este mes. Dios guarde a Vm. muchos años. El Pardo, 29 de Marzo de 1772. Sr. D. Juan Thomas Bonicelli.”

**Doc. LV**

**Merced a Mariano Nani**

*AMH, Copiador General de Reales Órdenes, Tomo 43, Fol. 106 vº.*

*Documento transcrito en Matilla Tascón, 1960, p. 235.*

- “El Rey permite a Mariano Nani quedarse al servicio de la Real Fabrica de la Porcelana en calidad de pintor de ella y en los mismos términos que hasta ahora, como lo ha solicitado en el memorial sobre que Vm. informó en 9 de marzo antecedente, no obstante la real resolución de 22 de febrero en que se le concedió el retiro a Nápoles que havia pedido. Lo participo a Vm., de orden de S. M., para su inteligencia y cumplimiento. Y he advertido a Nani para que escuse en adelante sus molestos recursos. Dios g. a Vm. ms. as. El Pardo, 3 de Abril de 1772. Sr. D. Juan Thomas Bonicelli.”

**Doc. LVI**

**Ayuda de costa a Mariano Nani**

*AHN, Fondo Contemporáneo- Ministerio de Hacienda – Leg. 10814 Fol. 34*

*Documento citado en Madrid, 1999, p. 116.*

- “El Rey ha concedido a Mariano Nani Pintor de esa Rl. Fabrica 2000 rs. vn. de ayuda de costa por una vez en atención a los gastos que se le han originado en la enfermedad de su muger y el extraordinario de la leche de burra que le recetaron los médicos como dice v. m. en su informe del 2 de Novre. del año pasado. Prevengolo a v. m. de orden de S. M. para que se los entregue del caudal destinado a gastos de la Fábrica. El Pardo 28 de En. de 1773 = Sr. Don Juan Tomas Bonicelli.”

**Doc. LVII**

**Muerte de Octaviana de Bonis, mujer de Marinao Nani**

*Archivo Parroquial de San Sebastián, Madrid. Libro  
de Difuntos, n° 32, fol. 204*

- “Abril de 1774. Abintestamento”

“D<sup>o</sup> Octaviana de Bonis de ochenta años, casada con Dn. Mariano Nani: vivía Calle de Atocha: No recibió Sacramento alguno: a causa de accidente repentino del que murió en primer día del mes de Abril de mil setecientos setenta y quatro sin haver hecho disposición alguna testamentaria, por lo que habiéndose dado cuenta al Sor. vicario, dio lizencia para que se la enterrase de secreto como se executó en esta Iglesia Parroquial, dieron de Fabrica diez ducados.”

**Doc. LVIII**

**Permiso a Mariano Nani para contraer matrimonio**

*AHN, Fondo Contemporaneo- Ministerio de Hacienda – Leg. 10816 Fol. 199*

*Documento citado en Madrid, 1999, p. 116.*

- “El Rey se ha servido conceder su Rl. permiso a Mariano Nani. Pintor de esa Rl. Fabrica pa. qe. pueda contraer Matrimonio con d<sup>a</sup> Rita Guillén. De orden de S. M. le aviso a v. md. para su inteligencia. Dios &. Aranjuez 25 de Junio de 1775 = Sr. dn. Juan Thomas Bonicelli”

**Doc. LIX**

**Desposorios de Mariano Nani con Alfonsa Rita Julien**

*Archivo Parroquial de San Sebastián, Madrid. Libro  
de Matrimonios, n° 27, fol. 276 v°*

- “Dn. Mariano Nani con D<sup>a</sup> Alfonsa Rita Julién en 28 de Julio de 1775. *Belo Ynfacie Ecclesiae*: a los contenidos en esta partida: el Dr. Dn. Juan Antonio de Yrusta. Theniente mayor de esta Yglesia Parroquia de San Sebastián. Yrusta.

En veinte y ocho de Abril de mil setecientos setenta y cinco años con mandamiento del Señor Licenciado dr. Dn. Thomas Antonio Fuentes, Theniente Vicario de esta Villa de Madrid y su Partido ante Josef de Uruñuela y Marmarillo. Notaría su fecha del mismo mes, año y día, habiendo precedido las tres amonestaciones que el Sto. Concilio manda, y no resultando impedimento alguno. Yo el Dr. Dn. Juan Antonio Yrusta Theniente maior de la Yglesia Parroquial de San Sebastián de esta Corte Desposé por palabras de presente, que hacen verdadero, y legitimo Matrimonio, teniendo su mutuo consentimiento a Dn. Mariano Nani natural de la Ciudad de Nápoles, viudo de D<sup>a</sup> Octaviana de Bonis, con D<sup>a</sup> Alfonsa Rita Julien, natural de esta Corte hija de dn. Miguel Julien y D<sup>a</sup> Francisca Theofila Revimon: siendo testigos Dn. Victor Antonio Chatel, dn. Santiago Farsis, y Dn. Juan Reynoldi: y lo firmo = Dr. Dn. Juan Antonio de Yrusta.

Carrera e San geronimo. Cas nº 2. Yglesia/”

## **Doc. LX**

### **Bautismo de Luisa María, hija de Mariano Nani**

*Archivo Parroquial de San Sebastián, Madrid. Libro de Bautizos, nº 47, fol. 41.*

- “En la Iglesia Parroquial de San Sebastián de esta Villa de Madrid en ocho días del mes de Agosto de mil setecientos setenta y seis años El Doctor Don Juan Antonio de Yrusta Teniente Cura de ella para los Santos oleos, e hize los exorcismos que previene el Ritual Romano a una niña que nació en dos de Maio de este presente año a la qual por hallarse en peligro y con notoria necesidad baptize Yo el dicho Teniente sin solemnidad y en la casa de su Habitación en quatro dias de Maio del expresado año pusela por nombres Luisa María, Theresa Ana, Athanasia, Josefa y Rita, y es hija de lexitimo matrimonio de Don Mariano Nani, natural de la Ciudad de Nápoles, y de su lexitima muger Doña Rita Alfonsa de Julian, natural de esta expresada de Madrid, y que según Ynforme se baptizó

en la Parroquial de San Martín de ella, y son Parroquianos de esta referida de San Sebastián, viven Calle de Atocha Quarto segundo de la casa numero quarto y la tubo en la Pila al tiempo de ponerla los Santos oleos y hazerla los exorcismos insinuados y a nombre (según se informó) por el referido su Padre y con su facultad y consentimiento del Sermo. Sr. Dn. Luis Infante de España, Don Manuel Maerco, Presbitero, y del número de este mencionado Parroquial, a quien le adberti la obligación de enseñarla y por dicho Sr. Infante de España, la Doctrina Cristiana. Y lo firme. D. Dn. Juan Antonio Yrusta.”

#### **Doc. LXI**

##### **Permiso a M. Nani para viajar a Valencia**

*AMH, Copiador General de Reales Órdenes, Tomo 48, Fol. 282.*

*Documento transcrito en Matilla Tascón, 1960, p. 236.*

- “Entrado el Rey de lo que Vm. expuso en su informe de 9 de mayo próximo pasado sobre instancia de Mariano Nani, pintor de esa Real Fabrica, ha venido S. M. en concederle licencia por dos meses para que pueda pasar a Valencia acompañado de su muger. Pero antes quiere S. M. que Vm. le haga decir si es su ánimo continuar debidamente en la fábrica, para, en su vista, tomar la providencia conveniente. Dios guarde a Vm. ms. as. Palaio, 27 de junio de 1777. Sr. D. Juan Thomas Bonicelli.”

#### **Doc. LXII**

##### **Pago de cartones a M. Nani**

*AMH, Copiador General de Reales Órdenes Tomo 46, fol. 267 vº.*

*Documento transcrito en Matilla Tascón, 1960, p. 222.*

- “El Rey manda que por Tesorería Mayor se satisfagan a los pintores don Francisco de Goya, don Mariano Nani, don Josef del Castillo y don Antonio Barbaza 54.000 reales de vellón que han importado las pinturas que han hecho para modelos de la Real Fábrica de los Tapices; en esta forma; quince mil reales a don Francisco Goya, diez y nueve mil reales a don Josef del Castillo, ocho mil a don Mariano Nani, y a don

Antonio Barbaza doze mil. Prevéngolo a V. S. de orden de S. M. para su cumplimiento. Dios guarde, etc.- San Lorenzo, 19 de Octubre de 1775. Sr. Marques de Zambrano.”

### **Doc. LXIII**

#### **Cartones para tapices de Mariano Nani**

*AGP, Sección Carlos III, Cámara, leg. 88*

*Documento citado en Held, 1971, p. 177-178*

- “Extraordinarios.

Diseños de Pintura para tapices. Año de 1777.

Dn. Mariano Nani y Dn. Ramon Bayeu: varios cuadros Diseños de Tapices para el Palacio del Pardo.

Ascendió su coste a la suma de 14\_ rs. de vn. consignados en Rl. orden de 25 de junio de 1777.

Copia/

Excm. Sr= Con esta fecha se comunica orden a Thesoreria mayor para que se satisfagan a Dn. Mariano Nani y Dn. Ramon Bayeu los catorzemil rs de vn. Que han importado las pinturas que han trabajado para la R. Fabrica de Tapizes segun manifiestan las dos juntas cuentas que me dirigió a v. e. para su noticia. Dios guarde a v. e muchos años. Aranjuez 25 de Junio de 1777= Miguel de Murquiz= Sr marques de Montealegre.

Memoria de la obra pintada que io Mariano Nani, de orden del Sor. D. Francisco Savatina, Cavallero del orden de Santiago, Brigadier de los Reales Exercitos, de S. M y su primer Arquitecto, tengo echa y entregada, en la Rl. fabrica, para por ellos sacar iguales tapizes que han de adornar la pieza de la Torre en el quarto de la Serenisima Sra. Princesa en el Rl. Palazio del Pardo, su tenor es el siguiente:

Primeramente un Quadro de cinco pies y cinco dedos de ancho, y nueve pies y trece dedos de alto que representa siete perros, uno de ellos asido de la oreja de un javali y los otros acosandole, a mas distancia unos arboles en su lejos vista de pais, es su valor.....3@500 Rs. vn.

Otro para una sobreventana, representa varios pertrechos de cazadores, junto a una cesta llena de zorzales, delante una liebre muerta junto a esta dos perdices, un martin pescador, dos agachadizas, i una escopeta todo sobre un terrazo, detrás de el dos perros el uno atado

al tronco de árbol cortado, a lo lejos su vista de arboles; su ancho siete pies y un dedo, alto dos pies y siete dedos su valor.....1@500.

Otro para un sobre puerta su ancho quatro pies y su alto dos y medioeste representa "una liebre muerta colgada de un arbol. Junto a ella tres aves muertas, todo sobre un rivazo y detrás de el un perro ladrando, es su valor.....1@000".

- "Dn. Francisco Bayeu, Pintor de Camara de su Magestad. Certifico que de orden del Sor. Dn. Franco. Sabatini Brigadier de los Rs. Extos. de S. M. y su primer Arquitecto: He reconocido los quadros que refiere esta cuenta, ejecutados por el Pintor Dn. Mariano Nani, y segun mi inteligencia los seis mil reales de bellon que pide por los tre es un precio moderado y justo atendiendo al merito y trabajo que tienen los referidos quadros. Y para que conste lofirmo en Madrid a 27 de Mayo de 1777.

Fco. Bayeu".

- "Dn. Francisco Sabatini Comendador de Fuente el maestre en la orden de Santiago [...] como encargado que soy por Rl. Orden de lo Economico de las Pinturas que se ejecutan para la Fabrica de tapices: certifico que de orden del Excmo. Marques de Montealegre maiordomo Maior del Rey Ntro. Señor, he reconnocido los tres quadros, que se refieren a esta cuenta del Pintor D. Mariano Nani, con el dictamen de D. Francisco Bayeu, Pintor de Camara de S. M. y hallo que vale las seis mil rs. de vn. que expresa la misma cuenta, y para que conste lo fimo en Madrid a 31 de mayo de 1777.

Fraco. Sabatini".

- "De orden del Señor Don Francisco Savatini, Cavallero del Orden de Santiago, Brigadier de los reales[...] he recibido de D. Mariano Nany, tres quadros pintados por su mano para por ellos sacar iguales tapices que han de adornar la pieza de la Torre, en el quarto de la Serenisima Sra. Princesa el Real Palacio del Pardo, el primero representa siete perros, uno de ellos asido de la oreja de un javaly, y los otros acosandole a mas distancia unos arboles, en su lejos vista de pays su ancho 5 pies y 5 dedos alto 9 pies y 13 dedos

Otro para una sobreventana, representa varios pertrechos de cazadores, junto a una cesta que esta llena de sorsales, delante de ellos una liebre muerta, junto a esta dos perdices, un martín pescador, dos agachadizas, y una escopeta, todo sobre un terrazo, detrás de el dos perros, el uno atado a un tronco de arbol cortado, a lo lejos su vista de arboles, su ancho 7 pies y 1 dedo alto 2 pies y 7 dedos.

Otro para una sobrepuerta representa una liebre muerta colgada de un tronco de un arbol, junto a ella tres aves muertas todo esto sobre un rivaso, detrás del un perro ladrando, su ancho 4 pies y alto 2 pies y 8 dedos.

Madrid 26 de Mayo de 1777.

Cornelio Vander-goten.”

"Extraordinarios.

Diseños de Pintura para tapices. Año de 1777.

- “Dn. Antonio Barbaza y Dn Mariano Nani, tres cuadros, diseños para tapices para el Palacio del Pardo.

Ascendió su importe a 6.700 rs. vn consignados en real orden de 27 de Agosto de 1777.

Copia/

Excm. Sr.= con esta fecha se comunica orden a Thesoreria maior para que se satisfagan a Dn. Antonio Barbaza, y don Mariano Nani los 6.700 reales de vellón que han importado las pinturas que han hecho para modelos de la Real fabrica de tapices, según manifiestan las dos adjuntas cuentas que con papel de 19 de este mes me dirigió v. e. a quien lo participo para su noticia. Dios guarde a v. e. muchos años. Yldefonso 27 de Agosto de 1777= Miguel de Murquiz: Señor Marques de Montealegre

Memoria de la obra de Pintado que io Don Mariano Nani tengo hecha en dos quadros de mi mano, de oren del Señor D. Francisco Savatini[...] y entregada en la Real Fabrica, para por ellos sacar yguales tapices que han de adornar la pieza de la Torre, en el quarto Nuevo de la Serenísimá Señora princesa en el Real Palacio del Pardo.: Primeramente, una sobre bentana de siete pies de ancho, y dos y seis dedos de alto, que representa un perro con ocho codornices, una lechuza, y dos gangas, todo muerto, esparcido por el suelo, el qual esta con barias hiervas. Y a un lado, como a la casualidad, un par de botas fuertes, detrás de ellos, se dejan ver, barias porciones de árboles y troncos, y a lo lejos, cielo i un vivaro o peñasco y es su balor, dos mil y quatro cientos rs. de vn.....2.400. Asimismo, otro cuadro que es una rinconera, de un pie de ancho, y diez de alto que representa en primer termino un Bivaro poblado de yerbas, detrás una porción de cascada de aguas, a un lado sobre un revivaro, una bubilla muerta, amas distancia, un árbol, del tronco están colgadas, una perdiz y una ganga, y un zernicalo que las esta atisbando, a lo lejos bista de un lugar; su valor. Mill rs. vn.....1.000.



Ymportan las Partidas de esta Memoria: tresmill y quatrocientos rs. de vn. Madrid y Julio 22 de 1777

Mariano Nani”

- “D. Andrés de la Calleja, Pintor de Cámara de S. M. Certifica que por comisión, de el Sr. Dn. Francisco Sabatini, Caballero de el orden de Santiago Brigadier de los Rs. Exercitos de S. M. Arquitecto mayor e Intendente de las Rs. obras. He reconocido los dos quadros que menciona la presente cuenta de Dn. Mariano Nani executados para diseños de tapices de el Rl. sitio del Pardo y considerando, respecto sus tamaños, y la obra de cacerías que incluye, el primero de la sobreventana se le puede regular en mil y ochocientos rs y por el otro de la rinconera novecientas, cuyas cantidades componen dos mil setecientos rs. de vn que es lo que juzgo arreglado y si perjuicio. Madrid 1º de Agosto de 1777. Andrés de la Calleja”.

- “D. Francisco Sabatini Comendador de Fuente el Maestre en la orden de Santiago, del Consexo de S. M. en el Supremo de la Guerra, Brigadier de los Reales exercitos y Director Comandante del Cuerpo de Comendador de Fuente el Maestre en la orden de Santiago, del Consexo de S. M. en el Supremo de la Guerra, Brigadier de los Reales exercitos y Director Comandante del Cuerpo de Ingenieros. Como encargado que soy por Real Orden de lo económico delas pinturas que se executan para la Fabrica de Tapices. Cetifico que de orden del Excmo. Sr. Marques de Montealegre, Mayordomo Mayor del rey Nro. Señor. he reconocido los dos cuadros que se refieren en esta cuenta del Pintor Dn. Mariano Nani, con el dictamen de Dn. Andrés de la Calleja, que es de cámara de S. M. y hallo que valen los dos mil y setecientos rs. de vn...2.700. Y para que conste lo firmo en Madrid a 18 de Agosto de 1777.

Franco Sabatini”.

- “De orden del Señor Don Francisco Sabatini Caballero del Orden de Santiago Brigadier de los Rs. Exercitos de S. M. y su primer Arquitecto he recibido de D. Mariano Nani dos quadros para por ellos sacar iguales tapizes que han de adornar la pieza de la Torre en el quarto nuevo de Serma. Sra. Princesa en el Real palacio del pardo representa el uno un perro ocho codornices, una lechuza, y dos gangas, todo muerto, esparcido por el suelo, el qual esta con barias hiervas. Y a un lado, como a la casualidad, un par de botas fuertes, detrás de ellos, se dejan ver, barias porciones de árboles y troncos, y a lo lejos, cielo i un vivaro o peñasco su ancho 7 pies y alto 2 pies y seis dedos ha de servir para sobre Balcón.

El otro representa en primer termino un rivaso poblado de hiervas, detrás de el una porción de cascada de aguas, a un lado sobre un rivaso, una Bubilla muerta, a mas distancia, un árbol, del tronco están colgadas, una perdiz y una ganga, y un zernícalo que las esta atisbando, a lo lejos bista de un lugar su medida de ancho 1 pie y de alto 10 pies debe servir para sacar una rinconera. Madrid 21 de Julio de 1777.

Cornelio Vander-goten."

#### **Doc. LXIV**

##### **Cartones para tapices de M. Nani**

*AGP. Sección Carlos III, Cámara, leg 89.*

*Documento citado en Held, 1971, p. 178-180.*

- "Extraordinarios

Diseños de Pinturas para tapices. Año de 1778

Don Ramón Bayeu, D. Francisco de Goya y Don Mariano Nani. Varios quadros  
Diseños de Tapices para el Palacio del Pardo.

Ascendió su coste a 32.000 rs. de vn. que se consignaron en Real Orden de 26 de Marzo de 1778.

Copia/

Excelentísimo Señor = con esta fecha se comunica orden a thesoreria mayor para que se satisfagan a Dn. Ramon Bayeu, Dn. Francisco Goya y Dn. Mariano Nani, los 32.000 rs. de vn. Que han importado las pinturas que han hecho para modelo de la Real Fabrica de tapices, según explican las tres adjuntas cuentas que con papel de 10 del corriente me ha dirigido v. e. y lo aviso para su noticia. Dios guarde a v. e. muchos años. El Pardo 26 de marzo de 1778= Miguel de Murquíz= Sr. Marques de Montealegre.

Memoria de la obra de Pintado que io Dn. Mariano Nani, tengo entregada, en dos quadros, a la Real Fabrica para por ellos sacar iguales tapices que han de adornar la pieza de la Torre, en el quarto nuevo de la Serenísima Señora Princesa, en el Real Palacio del Pardo. De orden del Señor Don Francisco Savatini, Cavallero de la Orden de Santiago, Brigadier de los Reales Exercitos y primer Architecto e S. M.: Primero un quadro de onze pies de ancho y diez de alto, que representa en primer termino Dos grupos de perros, luchando con un oso y una osa, compuestos de trace perros; a mas distancia, otros siete

en seguimiento de un benado, y uno de ellos lo tiene asido por una pata, a lo lejos vista de un país con arboleda, su valor, ocho mill reales de vellon....8.000.

Otro quadro de dos pies y siete dedos de ancho, y dies pies de alto, representa peltrechos de cazador, y aves muertas, una cesta con ortegas, y palomas, colgando todo del tronco de un arbol, en primer termino un alcotan en ademán de coger dos conejos que están delante de el y a lo lejos vista de un pais, su valor 2.000 rs. vn.

Ymportan las partidas de esta memoria Diez mil rs. de vn. Madrid y Enero de 1778.

Mariano Nani”.

- “ Dn Francisco Bayeu Pintor de Cámara de S. M. certifica que de orden del Señor D. Francisco Sabatini Caballero del Orden de Santiago, Brigadier de los Rs. extos. de S. M. y su primer Arcitecto; he reconocido los cuadros, que refiere esta cuenta, executados por el pintor Dn. Mariano Nani; y según mi inteligencia el tanto correspondiente a cada quadro es lo siguiente:

Por el quadro de 11 de ancho y 10 de alto que representa dos grupos de perros luchando con un oso y una osa, y amas distancia otros perros contra un venado, y su país correspondiente, su precio siete mil reales de vellón.

Del otro quadro de dos pies y siete dedos de ancho, y diez pies de alto, que representa pertrechos de cazador, y abes muertas colgadas de un árbol dentro de una cesta, y un alcotan que ba a coger dos conejos, todo adornado con un país, su precio dos mil reales de bellon; Y para que conste lo firmo en Madrid a 19 de Enero de 1778.

Francisco Bayeu”.

- “D. Francisco Sabatini Comendador de Fuente el Maestro en la Orden de Santiago, del Consejo de S. M. en el Supremo de la Guerra, Brigadier de los reales Exercitos y Director Comandante del Cuerpo de Ingenieros como encargado que soy por Real orden de lo económico de las Pinturas que se executan para la Real Fabrica de Tapices: certifico que de orden del Excelentísimo Señor Marques de Montealegre Mayordomo Mayor del Rey nuestro señor he reconocido los dos quadros que se refieren en esta cuenta del Pintor D. Mariano Nany con dictamen de Dn. Francisco Bayeu que lo es de Cámara, y hallo valen nueve mil reales de vellón. Y para que conste lo firmo en Madrid a 7 de Marzo de 1778.

Francisco Sabatini”.

- “De orden del Señor D. Francisco Sabatini, Caballero del Orden de Santiago, Brigadier de los exercitos de S. M. y su primer arquitecto, he recibido de D. Mariano

Nany, dos quadros para por ellos sacar yguales tapices que han de adornar la pieza de la Torre, en el quarto nuevo de la Serenísima Señora Princesa, en el Real Palacio el Pardo; el primero representa en primer termino dos grupos de perros luchando con un oso y una osa, que los compone de treze perros, a mas distancia otros siete en seguimiento de un Benado, uno de ellos lo tiene asido por una pata y a lo lejos su vista de Pays con arboleda, su medida de ancho 11 pies y de alto 10 pies. El segundo representa peltrechos de cazador, y aves muertas, una cesta con ortegas, y palomas, colgado todo del tronco de un arbol en primer termino un alcotan en ademán de coger dos conejos, que están delante de el, a un lado una planta de malva Real florida, y a lo lejos vista de Pays su medida de ancho 2 pies y 7 dedos Alto 10 pies. Madrid 10 de Enero de 1778.

Cornelio Vander-goten."

- "Extraordinarios

Diseños de pintura para tapices. Año de 1778.

Dn. Mariano Nani, Dn. Antonio Barbaza, Dn Ramón Bayeu y Don Francisco Goya. Varios Quadros diseños de Tapices para el Palacio del Pardo.

Ascendió su importe a 36.000 rs. de vn. que se consignaron en Ral orden de 1º de Julio de 1778.

Copia/

Excelentísimo Señor= Con esta fecha se comunica orden a thesoreria mayor para que se satisfagan a Dn. Mariano Nani, Dn. Antonio Barbaza, Dn Ramón Bayeu, Dn. Francisco de Goya, los 36.000 rs. De vn. Que han importado las pinturas que han hecho para modelos de la Real Fabrica de tapices, según explican las adjuntas quatro cuentas que con papel de 25 de Junio ultimo me ha dirigido v. e. a quien le aviso para la noticia. Dios guarde a v. e. muchos años. Aranjuez 1º de Julio de 1778= Miguel Murquíz= Sr. Marques de Montealegre.

Memoria de la obra de pintado que io Don Mariano Nani, tengo entregada, en tres quadros, a la Real Fabrica para por ellos sacar iguales tapices que han de adornar la Pieza de la Torre, en el quarto nuevo de la Serenísima Señora princesa, en el Real palacio del Pardo. De orden del Señor Don Francisco Savatini Caballero del orden de Santiago, Brigadier dde los Reales Exercitos y primer Architecto de S. M.

Primera mente un quadro su ancho cinco pies y seis dedos, su alto quatro pies y medio en el que se representa una bista de país con un río, delante de el un rivazo con verduras como malvas floridas; en primer termino un tronco, en el colgado un equipaje

de cazador, una escopeta arrimada a ello, metida entre las patas de una liebre, que esta apiolada, Palomas, y pájaros, sobre una alforja, al otro extremo; sobre un rivazo, dos patas y una perdiz, en el suelo del primer termino otra perdiz muerta, y al lado en la sombra que hace el tronco, otra; y diferentes plantas que adornan el suelo. Su valor....2.500.

Otro quadro de cinco pies de ancho y diez de alto que representa tres perros acosando a un javali que en lo alto de un rivazo al pie de un tronco haciendo cara a los perros, y otro corriendo que va a juntarse con ellos, en primer termino otro aullando por una colmillada que el javali le ha dado en la espaldilla, de la que sale sangre, con barias plantas que adornan el terreno, arboleda a lo lejos. con su horizonte y celaje. Su Valor.....3.500.

Otro quadro de cinco pies y tres dedos y medio de ancho y diez pies de alto, representa tres perros sujetando a un benado que le tienen caído entre los pies, otro perro echado, delante de este grupo dos, el uno salta por encima de un tronco a un lago de agua, de el sale otro, estos en primer termino, el qual esta poblado con barias plantas y espadañas verdes, alo lejos vista de un pais con arboledas a mas distancia, el horizonte y celaje. Su Valor.....3.500.

Ymportan las partidas de esta memoria Nueve mill y quinientos rs. de vn. Madrid y Abril 9 de 1778

Mariano Nani”.

- “Don Francisco Bayeu he reconocido los cuadros que refiere esta cuenta executados por el pintor Dn. Mariano Nani y según mi inteligencia el tanto correspondiente a cada uno es el siguiente: el primer quadro que es de alto quatro pies y medio y de ancho cinco pies y seis dedos, que representa en un pais adornado con flores ortalizas, caza y trebejos de cazador. Su valor dos mil reales..1.000.

El otro quadro que representa unos perros acosando un jabalí y su pais correspondiente. Su medida cinco pies de ancho y diez de alto, su valor..... 3.000 reales.

Otro quadro cinco pies y tres dedos ancho y diez de alto que representa unos perros sujetando a un benado y otros para ayudar a la composición y su país correspondiente; su valor tres mil reales..... 3.000

Madrid 24 de Abril de 1778.

Francisco Bayeu”.

“Dn. Francisco Sabatini Comendador de Fuente el Maestro en la Orden de Santiago del Consejo de S. M. en el Supremo de la Guerra, Brigadier de los Reales

Exercitos y Director Comandante del Cuerpo de Ingenieros, como encargado que soy por Real Orden de lo económico de las pinturas, que se ejecutan para la Fabrica de los Tapices, certifico que de orden del Excelentísimo Señor Marques de Montealegre Mayordomo mayor del Rey nuestro señor he reconocido los tres quadros que se refieren a esta cuenta del Pintor D. Mariano Nani con el dictamen de D. Francisco Bayeu, que lo es de Cámara y hallo valen los ocho mil reales que regula y tasa dicho Don Francisco Bayeu, debiendo rebajar de los nueve mil y quinientos reales; mil y quinientos. Y para que conste lo firmo. Madrid 24 de Junio de 1778.

Francisco Sabatini”.

- “De orden del Señor D. Francisco Savatini, Caballero del Orden de Santiago, Brigadier de los reales Exercitos de S. M. y su primer Arquitecto, he recibido de D. Mariano Nani tres quadros para por ellos sacar yguales tapices, que han de adornar la Pieza de las Torre del quarto de la Serenísima Señora Princesa en el Real palacio del Pardo; el primero representa una vista de Pays, con un río, delante de el, un rivazo con verduras como malvas floridas, en primer termino un tronco en él colgado un equipaje de cazador, una escopeta arrimada a ello, metido entre las patas de una liebre, que esta apiolada, Palomas, Pájaros, sobre una alforja, al otro extremo, sobre un rivazo, dos patos y una perdiz, en el suelo del primer termino otra perdiz muerta, y al lado en la sombra que haze el tronco una derecha y diferentes plantas que adornan el suelo, su medida de ancho 5 pies y seis dedos su alto 4 pies y 8 dedos.

El segundo representa tres perros acosando a un jabalí que en lo alto de un rivazo al pie de un tronco aziendo cara a los perros, otro corriendo a juntarse con ellos, en primer termino otro aullando por una colmillada que el jabalí le a dado en la espaldilla y de ella sale la sangre, el terreno esta poblado de Plantas, a lo lejos se ve una porción de árbol su horizonte y celaje, su medida de ancho 5 pies su alto 10 pies.

El terzero representa tres perros sujetando a un Benado que le tienen Caydo entre sus pies, otro perro echado, delante de este grupo dos el uno salta por encima de un tronco a un lago de agua, de el sale el otro, estos en primer termino, el qual esta poblado con varias plantas y espadañas verdes, a lo lejos vista de Pays con arboledas a mas distancia el horizonte, celaje. Su medida de ancho 5 pies y 3 dedos y  $\frac{1}{2}$  su alto 10 pies. Madrid a 8 de Abril de 1778.

Cornelio Vander- goten”

- “Copia/

Excelentísimo Señor = Con esta fecha se comunica orden a thesoreria mayor para que se satisfagan a Dn. Francisco Goya, Dn Gines Andrés de Aguirre, Dn. Mariano Nani y Dn. Antonio Velázquez los 43.381 rs. de vn. que han importado las pinturas que han hecho para modelo de la Real Fabrica de tapices, según explican las adjuntas quatro cuentas que me ha dirigido v. e. con papel de 4 de este mes que ha aprobado el rey y lo aviso a v. e. para su noticia. Dios guarde a v. e. muchos años. El Pardo 19 de Febrero de 1779= Miguel de Murquiz= Sr.Marques de Montealegre.

Memoria de la obra de Pintado que io Dn. Mariano Nani, tengo entregada, en dos quadros, a la Real Fabrica para por ellos sacar iguales tapices que han de adornar la pieza de la Torre, en el Quarto nuevo de la Serenísim a Señora Princesa, en el Real Palacio del Pardo. De orden del Señor Don Francisco Savatini, Cavallero de la Orden de Santiago, Brigadier de los Reales Exercitos y primer Architecto e S. M.:

Primera mente un quadro de diez pies de alto y cinco pies y tres dedos de ancho se representa un grupo que le forman quatro perros agarrados de un tigre, delante de el otro perro herido, al costado otra porción de perros en ademán de venir a la lucha; bale.....4.000.

Otro dicho alto (diez pies) y cinco pies y cinco dedos de ancho representa en primer termino un benado muerto; un lobo luchando con dos perros, por un costado, tres perros en ademán de venir a la lucha; bale.....4.000.

Otro de sobrepuerta, alto seis pies y ancho cinco pies, representa una banasta con aves silvestres, como patos gansos chochas y pollos de agua, todo muerto, y en el suelo, delante de ellos un alcotan, dos agachadizas, y un pollo de agua, detrás de esto porción de arboledas y celaxe, bale.....2.000

Ymportan las partidas de esta memoria: Diez mill reales de vellon. Madrid y Octubre 20 de 1778.

Mariano Nani”.

- “Certifico que de Orden del Sr. D. Francisco Sabatini Caballero del orden de Santiago, Brigadier de los Reales Exercitos de Su Majestad y su primer arquitecto; He bisto y reconocido los tres quadros que expresa esta quenta y el tanto proporcionado (según mi inteligencia) es el siguiente. Por los dos primeros quadros cuya medida de entrambos es diez pies de altura y lo ancho cinco, y atendiendo a su merito y trabajo: tres mil y quinientos reales de bellon cada uno.

Por la sobre puerta, me parece esta proporcionado el precio que pide.

Aranjuez a 20 de Enero de 1779.

Francisco Bayeu.”

- “Don Francisco Sabatini Comendador de Fuente el Maestre en la Orden de Santiago del Consejo de S. M. en el Supremo de la Guerra, Brigadier de los Reales Exercitos y Director Comandante del Cuerpo de Ingenieros, como encargado que soy por Real Orden de lo económico de las Pinturas, que se executan para la real fabrica de Tapices: certifico que de orden del Excelentísimo Señor Marques de Montealegre Maiordomo Mayor del Rey nuestro Señor[...] he reconocido los tres quadros que se refieren en esta Cuenta del Pintor Don Mariano Nany con el dictamen de Don francisco Bayeu que lo es de Cámara de S. M. y hallo que de los 10.000 Rs. de su Ymporte se deben rebajar 1.000. Por lo que queda. reducido a nueve mil reales de vellón...9.000.

Y para que conste lo firmo. Madrid 3 de Febrero de 1779.

Francisco Sabatini.”

- “De Orden del Señor D. Francisco Savatini Caballero del Orden de Santiago, Brigadier de los Reales Exercitos de S. M. y su primer arquitecto, he recibido de Dn. Mariano Nani, tres quadros para por ellos sacar yguales tapices que han de adornar la pieza de la torre en el quarto nuevo de la Serenísima Señora Princesa en el Real Palacio del Pardo; representa el uno un grupo, que le forma quatro perros agarrados a un tigre, delante de el otro perro herido en el suelo, al costado otra porción de perros en ademán de venir a la lucha; su medida de ancho 5 pies.

Otro representa en primer término un Benado muerto, un oso luchando con dos perros, por un costado tres porciones de perros en ademán de venir a la lucha, su ancho 5 pies y 5 dedos alto 10 pies.

El terzero para una sobrepuerta, representa una canasta con aves silvestres, como patos ganzos, chochas y pollos de agua todo muerto, y por el suelo delante de ello un alcotan, dos agachadizas, y un pollo de agua, detrás de esto porción de arboledas, y celase; su ancho 5 pies; su alto 6 pies. Madrid 17 de Octubre de 1778.

Cornelio Vander-goten.”

- “Diseños para tapices según quatro cuentas de Pintura. Octubre. Año de 1779. Consignado en Tesorería general los 54 rs. vn. de su ymporte según la real Orden que acompaña. Fechdo a 19 de Octubre de dicho año.

Copia/



Excmo. Sr. = Con esta fecha se comunico orden a Thesoreria mayor para que se satisfagan los 54.000 rs. que han importado las pinturas executadas para modelos de la Real Fábrica de Tapies por los Pintores don Francisco de Goya, Dn. Mariano Nani, Dn. Joseph del Castillo y Dn Antonio Barbaza, según explican las adjuntas quatro cuentas que con papel de 30 de Septiembre ultimo, me ha dirigido v. e. a quien le aviso para su noticia. Dios Guarde a v. e. m. a. San Lorenzo 19 de Octubre de 1779= Miguel de Murquiz; Señor Marques de Montealegre.

Memoria de las obras de Pintado que io Dn. Mariano Nani tengo entregada en la Real Fabrica, en un cuadro para por el sacar igual tapiz que a de adornar la pieza de la Torre del Quarto de la Serenísimá Señora Princesa en el Real Palacio del Pardo, de orden del Señor Dn. Francisco Savatini, Comendador de fuente el maestre en la orden de Santiago, del Consejo de S. M. en el de la guerra. Brigadier de los Reales Exercitos y Director Comandante del Cuerpo de Ingenieros:

Un quadro de once pies de ancho y nueve pies y trece dedos de alto, que representa, un venado y una corza huyendo de los perros que los van acosando, de los quales ai tres de ellos atropellados por el suelo: el terreno adornado de plantas de yervas, en primer termino un lago de agua; su valor son.....8.000Rs de Vn.

Ymporta esta quenta los expresados ocho mil rs. de vn. Madrid Y Mayo, 29 de 1779.

Mariano Nani.”

- “Certifico Quadro orden de D. Francisco Sabatini comendador de fuente el Maestre en la orden de Santiago del Consejo de S. M. en el de la guerra Brigadier de los Rs. Exs. y Director Comandante del Cuerpo de Ingenieros. He reconocido el quadro de los corzos detama que adicta la quenta, Pintado por D. Mariano Nani y sirve para la Rl. fabrica de tapices y segunmi dictamen Bale ochomil rs. vn. y por ser verdad lo firme en Madrid y Septiembre 26 de 1779.

Mariano Salvador Maella.”

- “Don Francisco Sabatini Comendador de Fuente el Maestre en la orden de Santiago del Consejo de S. M. en el de la Guerra Mariscal de Campo de los Exercitos y Director Comandante del Cuerpo de Ingenieros: como encargado que soy por Rl. Orden de lo Económico de las pinturas que se ejecutan para la fabrica de los tapices, certifico que de orden del Excmo. Sor. Marques de Montealegre Mayordomo Mayor del Rey nuestro señor he reconocido un cuadro, que se refiere en esta Cuenta del Pintor Dn. Mariano Nani con el dictamen de Don Mariano Salvador Maella que lo es de Cámara de

S. M. y hallo que vale los ocho mil reales, que expresa la referida cuenta; y para que coste lo firmo. Madrid 30 de Septiembre de 1779.....8.000.

Francisco Sabatini.”

- “De orden del Señor Don Francisco Sabatini comendador de fuente el Maestre en la orden de Santiago, del Consejo de S. M. en el de la guerra, Brigadier de los Rs. Exs. y Director Comandante del Cuerpo de Ingenieros he recibido de Dn. Mariano Nany, un quadro para por el sacar igual tapiz, que ha de servir de adorno en la pieza de la torre del quarto de la Serenísima Señora Princesa en el real Palacio del Pardo; representa una Benad, y una corza huyendo de los perros que les van acosando, de los cuales hay tres de ellos atropellada por el suelo; el terreno adornado de plantas de yervas; en primer termino un lago de agua, su medida de ancho 11 pies su alto 9 pies y 13 dedos.

Madrid 27 de Mayo de 1779.

Cornelio Vander- goten”.

#### **Doc. LXV**

##### **Pago de cartones a M. Nani**

*AMH, Secretaria: Órdenes a Tesorería, Tomo 45, fol. 60.*

*Publicado por Matilla Tascón, 1960, p. 223, doc. 81.*

- “El Rey manda que por Tesorería Mayor se satisfagan a don Ramón Bayeu, don Francisco de Goya y don Mariano Nani 32000 reales de vellón que han importado las pinturas que han hecho para modelos de la Real Fábrica de los Tapizes; en esta forma: 8000 reales a don Ramón Bayeu, 15000 a don Francisco Goya y 9000 a don Mariano Nani. Y lo prevengo aVs., de orden de S. M., para su cumplimiento. Dios guarde, etc.- El Pardo, 26 de marzo de 1778.- Sr. D. Francisco Montes.”

#### **Doc. LXVI**

##### **Pago de cartones para tapices a M. Nani**

*AMH, Secretaria: Órdenes a Tesorería, Tomo 45, fol. 130.*

*Publicado por Matilla Tascón, 1960, p. 223, doc. 82.*

- “El Rey manda que por tesorería Mayor se satisfagan a don Mariano Nani, don Antonio Barbaza, don Ramón Bayeu y don Francisco Goya 35000 reales de vellón que han importado las pintura que han hecho para modelos de la Real Fábrica de Tapices, en esta forma: 8000 reales a don Mariano Nani, 6000 a don Antonio barbaza, 11000 a don Ramón de Bayeu, y los 10000 restantes a Don Francisco Goya. Y lo prevengo a Vs., de orden de S. M., para su cumplimiento, Dios guarde, etc.- aranjuez, 1º de julio de 1778.- Sr. D. Francisco Montes.

#### **Doc. LXVII**

##### **Pago de cartones a M. Nani**

*AMH, Secretaria: Órdenes a Tesorería, Tomo 46, fol. 60.*

*Publicado por Matilla Tascón, 1960, p. 223-224, doc. 83.*

- “El importe de las pinturas que ha hecho don Francisco de Goya, don Ginés de Andrés Aguirre, don Mariano Nani y don Antonio Velázquez para modelos de la Real Fábrica de Tapices, ha ascendido a 43381 reales de vellón. Y habiendo resuelto el Rey que por Tesorería Mayor se satisfagan 20000 reales vellón a don Francisco de Goya, 8000 a don Ginés Andrés Aguirre, 9000 reales a don Mariano Nani, y 6381 reales a don Antonio Velázquez, lo prevengo a V.s., de orden de S. M., para su cumplimiento. Dios guarde, etc.- El Pardo, 19 de febrero de 1779.- Sr. Marqués de Zambrano.

#### **Doc. LXVIII**

##### **Cartones para tapices de Mariano Nani**

*AGP. Carlos III, Cámara, Leg. 202*

- “Excelentísimo Señor: paso a manos de V. E. las adjuntas quatro cuentas que me ha remitido Dn. Francisco Sabatini delas veinte, y quatro Pinturas executadas por Dn. Francisco de Goya, Dn. Gines de Andrés de Aguirre, Dn. Mariano Nani, Dn. Antonio Velázquez, para la Rl. Fábrica de Tapices, las quales se han evaluado por D. Mariano Salvador Maella, y Dn. Francisco Bayeu, Pintores de Cáámara de S. M. en quarenta, y

tres mil trescientos ochenta y un reales de vellón en esta forma; seis executadas por Dn. Francisco de Goya en veinte mil rs. dos por Gines de Andres de Aguirre en ocho mil; tres por Dn Mariano Nani en nueve mil, y treze por Dn Antonio Velázquez en seis mil trescientos ochenta, y un rs. a fin de que haciendolas V. E. presente a S. M. se digne, si fuere de su Rl agrado, mandar, que se satisfaga por tesorería mayor la expresada Cantidad en la forma acostumbrada. Dios guarde a V. E. ms. as. El Pardo 4 de Febrero de 1779. El Marques de Montealegre. Exmo. Sr. Dn. Miguel de Muzquiz.”

“Aprobadas y librese su importe. 19 de Febrero de 1779”

Documento transcrito por Sambricio, 1946, p. XXVIII.

### **Doc. LXIX**

#### **Aumento de sueldo a M. Nani**

*AMH, Copiador General de Reales Órdenes, Tomo 50, Fol. 241.*

*Documento transcrito en Matilla Tascón, 1960, p. 236.*

- “Conformandose el Rey con lo que Vm. informó en 7 de mayo próximo pasado sobre instancia de Mariano Nani, pintor de miniatura de esa Real Fábrica, ha venido S. M. en concederle ochenta y cinco reales y trece maravedís de vellón de aumento en cada mes, sobre los 414 reales y 21 mrs. que actualmente goza. Y de su real orden lo participo a Vm. para su inteligencia y cumplimiento. Dios guarde a Vm. ms. as. Aranjuez, 2 de Junio de 1779. Sr. D. Juan Thomas Bonicelli.”

### **Doc. LXX**

#### **Solicitud de M. Nani**

*AHN, Fondo Contemporáneo- Ministerio de Hacienda – Leg. 10825 fol. 309.*

*Documento citado en Madrid, 1999, p. 116.*

- “Hize presente al Rey el recurso de Mariano Nani, Yndividuo de esa Rl. Fabrica de la Porcelana, y su informe de vm. sobre la solicitud de que se le pague el saldo de mes y medio que se le ha retenido, por haber salido de Madrid sin licencia, a conducir su muger a tomar ayres por estar enferma, y aunque S.M. quiere le haga vm. saber la resolución de que no se le pague en castigo de su inobediencia y para dar este exemplo a

todos los demas Individuos de esas rs fabricas por un efeto de su rl. piedad viene S.M. en habilitarle y en que se le satisfaga el sueldo del mes y medio de dha. falta, con la prevención de que si vuelve a cometer otra semejante se le privara del que corresponda. Participolo a vm. de su Rl. orden para su cumplimiento. Dios G. Sn. Lorenzo 31 octubre de 1784= Sr. Dn. Domingo Bonicelli.”

### **Doc. LXXI**

#### **Defunción de Alfonsa Rita Julién, esposa de M. Nani**

*Archivo Parroquial de San Sebastián, Madrid. Libro  
de Difuntos nº 36, fol. 420.*

- “Agosto de 1786.

Declaración.

D<sup>a</sup>. Alfonsa Rita Julié, de edad de treinta y tres años, casada con Dn. Mariano Nani: vivía en el Real Sitio del Buen Retiro, pasó a curarse a la Calle del Sordo en donde recibió los Santos Sacramentos y murió en tres de Agosto de mil setecientos ochenta y seis. Hizo una Declaración en veinte y nueve de Agosto de mil setecientos setenta y ocho, ante Francisco Antonio Viriet, Escribano Real, en que expreso no tener bienes de que testar. Nombró por su heredera a D<sup>a</sup>. Luisa Nani, su hija lexítima, y a los demás hijos que Dios nuestro Señor fuese servido darla durante su matrimonio. Y se la enterró de secreto con licencia del Señor Vicario en esta Yglesia Parroquial, dieron de fábrica seis ducados. Y como teniente Mayor lo firmé = Dr. Dn. Juan Antonio de Yrusta”.

### **Doc. LXXII**

#### **Solicitud de Mariano Nani**

*AHN, Fondo Contemporáneo- Ministerio de Hacienda – Leg. 10827 Fol. 327*

*Documento citado en Madrid, 1999, p. 116.*

- “Excmo. Sr. enterado el Rey de la inst<sup>a</sup>. que ha hecho Mariano Nani Pintor de la Rl. fab<sup>a</sup> de la Porcelana solicitando que se conceda a una hija que tiene de edad de 11 años una plaza de colegiala en el de Monterrey: se ha servido S. M. condescender con su solicitud y de su Rl. orn. lo aviso a V. e. p<sup>a</sup>. para que expida al Ministro Protector de aquel Colegio lo correspondiente a su cumplimiento. Dios &. Ildefonso 2 de Set. 1786 = Sr. Conde de Floridablanca.

Se aviso a Dn. Domingo Bonicelli.”

### **Doc. LXXIII**

#### **Solicitud de M. Nani**

*AHN, Fondo Contemporáneo- Ministerio de Hacienda – Leg. 10828 fol.118.*

*Documento citado en Madrid, 1999, p. 116.*

- “He dado cuenta al Rey de la instancia de Mariano Nani, Pintor de la Real Fabrica de la Porcelana, que solicita que se le dispense de la puntualidad y precisión de horas que se observa para el trabajo, y no se les descuenten de su sueldo las faltas de asistencia en que su Edad y achaques le hagan incurrir; y enterado de esta solicitud y de quanto sobre ella ha informado vm. en 10 del corriente mes; no ha venido S. M. en condescender con ella por las razones que vm. expresa: pero al mismo tiempo en vista de los achaques que padece Nani, manda que vm. le diga que trabaje lo que pueda, agradeciendo a los 41 años que S. M. le mantiene; lo que de su Rl. orden participo a vm. para su inteligencia y cumplimiento. Dios &<sup>a</sup>. El Pardo 22 de Mayo de 1787 = Sr. Dn. Domingo Bonicelli.”

### **Doc. LXXIV**

#### **Petición de M. Nani**

*AMH, Copiador General de Reales Órdenes, Tomo , fol.*

*Documento transcrito en Matilla Tascón, 1960, p. 236. No señala la signatura.*

- “He dado cuenta al Rey de la istancia de Mariano Nani, pintor de la Real Fábrica de Porcelana, que solicita que se le dispense de la puntualidad y precisión de horas que se observa para el trabajo, y no se les descuenten de su sueldo las faltas de asistencia en que

su edad y achaques le hagan incurrir. y enterado de esta solicitud y de cuanto sobre ella ha informado Vm. en 10 del corriente mes, no ha venido S. M. en condescender con ella, por las razones que Vm. expresa. Pero al mismo tiempo, en vista de los achaques que padece nani, manda que vm. le diga que trabaje lo que pueda, agradeciendo a los 41 años que S. M. le mantiene. Lo que de real orden participo a Vm. para su inteligencia y cumplimiento. Dios guarde a Vm. ms. as. El pardo, 22 de mayo de 1787. Sr. D. Domingo Bonicelli.”

**Doc. LXXV**

**Pinturas entregadas por Mariano Nani**

*AHN, Secc. Estado, Leg. 4824.*

*Documento citado por Held, 1971, p.177.*

- “3 de Febrero de 1790

Yndiferentes

Mariano Nani que v. e. pregunta en la cuenta adjunta quién es, el hermano de D<sup>a</sup> Rosa Nani, Pintor en la Fábrica de la china.

*(en otra letra al margen)* Y donde están estos cuadros, y quien los ha mandado pagar por mi mano?

*(dentro está la cuenta)*

“Quenta de los Quadros presentados a S. R. M.

Primeramente

Quatro, los tres de a media bara cada uno; el primero con Besugos y Limones; otro con dos conejos y un frasco; y el tercero con un puchero, y una caña con tres pares de Codornices, y una pelada en tierra con sus Árboles. a mil Rs. cada uno tres mil Rs...3000.

Y el quarto de vara y quarta: con tres Gatos, una jaula de Perdices con su Pays, un sombrero en tierra con un memorial, en dos mil Rs.....2000.

Otros dos de bara en quadro: el primero contiene una caceria que se hace en Florencia, con mochuelos, Flores, Frutas, Pájaros, fuente y Pays, y el otro una Pajarera con su red de Arambre, y otra de Ylo flores, bista de un Pays, jarro, Puchero, Raton, Lechugas y Huevos duros abiertos. a dos mil Rs. cada uno.....4000.

Otros dos el uno con un Perro blanco, dos Pichones Blancos, una Tohalla con su encaje, un Gato blanco, un memorial y una llave colgada. Y el otro dos Capones Blancos con su

sevilleta de Flandes, un chocolatero de Plata, un vaso Grande, y un Plato de Plata, con dos Jicaras de China de tres quartas cada quadro y mil y quinientos Rs. cada uno importan Rs.....3000.

Otros Dos de bara y quarta cada uno: que representan dos Cocinas: una de Carne y otra de Viernes, con un Cocinero; y una Cocinera; y todos los trastos de cocina. a dos mil Rs. cada uno importan quatro mil Rs.....4000.

Otro quadro de dos baras de largo y una de ancho que representa quatro Gallinas y un Gallo, que estan bebiendo un Perro Perdiguero, atado a un arbol, con una cesta de Huevos con su bista de Lugar, importa dos mil Rs.....2000.

Importa todo con su gasto diez y ocho mil Rs. Von. y son once quadros.....18000.

Mariano Nani”

#### **Doc. LXXVI**

##### **Ayuda de Mariano Nani en enseñanza**

*AABASF, Libro de Junta 3/84.*

*Junta ordinaria, 10 de septiembre de 1793.*

- “Por último di cuenta de estar asistiendo este mes en calidad de ayudante en las salas de Principios el Académico de Mérito Dn. Mariano Nani.”

#### **Doc. LXXVII**

##### **Memorial de Mariano Nani**

*AABASF, Académicos de Merito, leg. 41-1/1*

*Documento citado por Urrea, 1977, p. 165.*

- “Excelentísimo Señor

Dn. Mariano Nani a V. E. Suplica.

Excelentísimo Señor

Don Mariano Nani Pintor del Rey N. S. Con el debido respeto hace presente a V. E. Ser Académico de Merito de la Real de San Fernando, desde 3 de Junio e 1764 y acaso el



más antiguo habiendo asistido para la enseñanza publica a sus Discípulos siempre que se le ha llamado; que tuvo el honor de servir (ms. as.) a la Magestad del Señor don Carlos 3º (de cuya Real decisión y expreso mandato pintó los diseños para la Real Fabrica de Porcelana y de la China y enseñó a los dos Pintores della d. Josef de la Torre y don Manuel Sorrentini) a su Augusta Madre a S. M. Reinante y demás personas reales con crecido numero de obras de su facultad; principalmente al Serenisimo Señor Infante don Luys a quien tubo igualmente el honor de enseñar. Ha sido propuesto por el Celebre Don Rafael Mengs para pintar en la Real Fabrica de Tapices, los lienzos o dibujos, de los que su majestad mandó trabajar y sirben de Adorno en el Real Sitio del Pardo, y es autor del Gabinete del Real Palacio de Aranjuez. Cuyas obras han merecido la aprobación de SS. MM. Y AA. Y ha desempeñado con honor y desinterés; de las que se hallan noticias que muchos de los Señores Consiliarios aquienes ha manifestado y presentado algunos de sus quadros. Por Tanto Supplica a V. E. Rendidamente que en atención a los méritos expuestos y servicios contraídos así e la Academia como con SS. MM. Se digne conferirle el nombramiento y Plaza de Theniente Director della que resultara vacante por fallecimiento del Profesor Don Antonio Velázquez. Director que fue de la misma Real Academia, y el regular ascenso del actual Teniente Director.

Así lo expresa el Suplicante de la notoria justificación de V. E. en que recibirá especial gracia.

Mad 8 de Febrero de 1794.

D. Mariano Nani”.

### **Doc. LXXVIII**

#### **Permiso de M. Nani para contraer matrimonio**

*AHN, Fondo Contemporáneo- Ministerio de Hacienda – Leg. 10837 fol. 69vº.*

*Documento citado en Madrid, 1999, p. 116.*

- “Dn. Mariano Nani, Pintor en esa Rl. Fabrica de Porcelana ha solicitado Rl. permiso para casarse con dª Francisca López hija de Dn. Tomas López medico que fue de la Real Farmacia y enterado el Rey de que este dependiente de edad sexaxenaria se halla ya casado con la persona que dice; se ha servido S.M. aprobar este Matrimonio pero con la prevención de que no puede la muger (en caso de enviudar) lo que solicita

indirectamente y de Rl. orden lo comunica a V<sup>a</sup> Señoría para su gobierno y noticia de los interesados. Dios &<sup>a</sup>. Aranjuez 16 de Junio de 1795= Sr. Dn. Domingo Bonicelli”

**Doc. LXXIX**

**Matrimonio de Mariano Nani con Francisca López**

*Archivo Parroquial de San Gines.Madrid.*

*Libro de Matrimonios, XVI, fol. 286*

- “Dn. Mariano Nani: con D<sup>a</sup> Francisca López # Desps. y vels.

En la Villa de Madrid, a seis días del mes de Noviembre, año de mil setecientos ochenta y nueve, en la iglesia parroquial de San Gines. Yo Dn. Manuel López de Irarraga. Teniente Mayor de Cura, de dicha Parroquia, San Luis y San Joseph sus anexos, habiendo precedido dos de las tres Amonestaciones, que dispone el Santo Concilio de Trento y mandamiento del Señor Doctor Don Cayetano de la Peña y Granda, Inquisidor Ordinario, y Vicario en dicha Villa, y su Partido, dado en dos de dicho mes y año, refrendado de Pedro Asenjo, su Notario por el qual consto haber dispensado la tercera amonestación, recibidos los mutuos consentimientos, hecho las demás preguntas y requisitos necesarios, y no resultando impedimento alguno, Despose *in facia Ecclesiae*, por palabras de presentes que hacen verdadero y legitimo matrimonio, a Don Mariano Nani, natural de la ciudad y Arzobispado de Nápoles, hijo de D. Santiago Nani y de Dña. Ana de Fondis; viudo de Dña. Alfonsa Rita Julie: con Dña. Francisca López, natural de la villa de Villamanta de este Arzobispado de Toledo, hija de D. Francisco López y de Dñ. Maria Hernando, ambos huérfanos y mayores de edad, se hallaron presentes por testigos Juan Díaz Nieto, Juan Bautista Muñoz Falens, y otros; y juntamente los vele y di las Bendiciones nupciales según el Ritual Romano; fueron padrinos Dn. Joseph Benito López y Dña. Maria Justa López y lo firme.

Dn. Manuel López de Yrarraga.”

**Doc. LXXX**

**Noticia de la muerte de M. Nani**

*AHN, Fondo Contemporáneo- Ministerio de Hacienda – Leg. 6784 fol. 72.*

*Documento citado en Madrid, 1999, p. 116.*

- “El intendente de la Fabrica de Porcelana, me avisa que en 25 del anterior falleció dn. Mariano Nani. Pintor Jubilado, quien disfrutaba el sueldo de setecientos rs. vn. al mes, y además ochenta y siete rs. y diez y siete mrvs. para el pago de casa en Madrid. Y lo comunico a V.S. de Real oren para noticia de la Tesorería. Dios guarde a V: S: muchos años. Rl Sitio del Pardo. 10 de Febrero de 1804 = Miguel Cayetano Sole= Sor. tesorero Gral.”

**Doc. LXXXI**

**Socorro a Francisca López, viuda de M. Nani**

*AHN, Fondo Contemporáneo- Ministerio de Hacienda – Leg. 6784 Fol. 173.*

*Documento citado en Madrid, 1999, p. 116.*

- “El Rey se ha servido conceder a Francisca López, viuda de dn. Mariano Nani, Pintor jubilado de la Rl. Fabrica de Porcelana la limosna por una vez de dos mil rs. vn. por no corresponderla viudedad. Lo comunico a v. s. de orden de S.M. para su inteligencia y cumplimiento. Dios guarde a V.S. muchos años. Aranjuez. 24 de Marzo de 1804 = Miguel Cayetano Soler = Sor. Tesorero Gral.

**Doc. LXXXII**

**Ayuda a Francisca López, viuda de M. Nani**

*AHN, Fondo Contemporáneo- Ministerio de Hacienda – Leg. 10848 fol. 155.*

*Documento citado en Madrid, 1999, p. 116*

- “No correspondiendo viudedad a Francisca López, viuda de D. Mariano Nani, Pintor Jubilado de esa Rl. Fabrica, según estaba ya declarado en Rs. ordenes comunicadas a Dn. Domingo Bonicelli con fechas de 16 de Junio de 1795 y 17 de Octubre de 96 y posteriormente confirmado en 10 de Noviembre de 1800, en conformidad de lo que vm. informo y propuso entonces se ha servido el Rey mandar se socorra a dcha. viuda por una vez con la limosna de dos mil Rs. vn. y es su Rl. voluntad que esta haga presente todos los años su necesidad. De orden de S.M. lo comunico a vm. para su gobierno y

noticia de la interesada. En el concepto de que con esta fcha. lo aviso a Tesorería gl. Dios guarde a vm. muchos años. Aranjuez 24 de Marzo de 1804 = Sr. Intendente de la Rl. Fabrica de Porcelana.”

**Doc. LXXXIII**

**Ayuda a la familia de M. Nani**

*AHN, Fondo Contemporáneo- Ministerio de Hacienda – Leg. 6784 Fol. 272.*

- “Contaduría de Data.

Conformándose el Rey con lo que v. s. propone en un informe del 14 del mes anterior, sobre la duda que represento el Intendente de la Rl Fabrica de porcelana de si las viudas, o hijos de los Dependientes de ella últimamente jubilados, deven o no disfrutar el mes de supervivencia concedida por Rl. orden de 15 de Febrero de 1801 a los demás individuos que están sirviendo; se ha servido S. M. declarar que todos los dependientes jubilados sean comprendidos en la citada Rl. orden, deviendo por lo tanto pervivir por entero sus viudas, Padres, hijos o hermanas el sueldo del mes en que ocurra el fallecimiento; y en su consecuencia quiere se satisfaga en los mismos términos el que correspondía a dn. Mariano Nani, el mes en que falleció; lo que comunico a v. s. de Rl. orden para su inteligencia y cumplimiento. Dios guarde a v. s. muchos años. Aranjuez 14 de Mayo de 1804 = Miguel Cayetano Soler= Sr. Tesorero Gral.”

**Doc. LXXXIV**

**Ana María Nani, hija de M. Nani**

*AGP, Loreto, Personal del Colegio, Caja 2720, Exp. 1, Ana Maria Nani.*

- “Condescendiendo con la suplica que me ha hecho D<sup>a</sup> Ana Maria Nani, colegiala del de Monterrey, y asistente en ese del cargo de V. he venido en concederla veinte dias de licencia para que pueda disfrutar de la compañía de su madre y tios en la prosima Pasqua y lo participo a V. para su inteligencia y gobierno.

Dios Guarde a V. muchos años. Madrid 21 de Diciembre de 1820.

El Marques de Cerralbo

Sor. Administrador del Colegio del Loreto.”

- “Habiendo solicitado Doña Ana Maria Nani, Colegiala de Monterrey y residente en ese de su cargo la correspondiente licencia para pasar en compañía de su madre los días de carnaval, he venido en acceder a su solicitud siempre que V. no halle reparo que pueda invalidar dicha gracia.

Dios guarde a V. muchos años. Madrid 4 de Marzo de 1821.

El Marques de Cerralbo. Sr. Administrador del Colegio del Loreto”

- “Atendiendo la exposición que me ha dirigido D<sup>a</sup> Francisca Lopez, Madre de D<sup>ña</sup> Ana Maria Nani, en que solicita que a dicha su hija, colegiala de Monterrey y residente en ese de Loreto, la conceden mes de licencia para acompañar a aquella, he accedido a su solicitud, siempre que V. no haya inconveniente que puede imbalidarlo.

Dios guarde a V. muchos años. Madrid 19 de Mayo de 1821. P. S. de Baranda. Sor. Administrador del Colegio del Loreto.”

- “Doña Ana Maria Nani, Colegiala de Monterrey, asistente en ese del cargo de v.s. solicita permiso para permanecer por un mes en compañía de su madre y tios; y afin de resolver sobre dicha instancia espero se sirva v.s. informarme lo que se le ofrezca y parezca en el asunto.

Dios Guarde a v. s. muchos años.

Madrid 14 de Agosto de 1821.

Fco. de Copons.

Sor. Rctor del Colegio del Loreto.”

- “Excmo. Señor.

En cumplimiento del informe que me pide V. E. sobre la licencia (la solicitud de) de D<sup>a</sup>. Ana Maria Nani Colegiala de Monterrey y residente provisionalmente en este Real del Loreto (ntra. Señora) (en oficio del 14 de Agosto de 1821) debo decir a V. Excelencia que no hallo inconveniente en que se le conceda por el tiempo que solicita o del que fuese del agrado de V. E. para poder estar en compañía de su madre y tios.

Dios Guarde a V. Exc. muchos años. Madrid 15 de agosto de 1821.

Exc. Señor Gefe Político dela Provincia de Madrid.”

“Mediante lo informado por V.S. con fecha 15 del corriente acerca de la instancia de D<sup>ña</sup>. Ana Maria Nani, Colegiala de Monterrey y residente en ese del cargo de V.S. sobre que se la concede licencia para permanecer fuera de el en compañía de su madre y tíos; he venido en acceder a esta solicitud; y lo comunico a v. s. para su inteligencia y que sirva comunicarlo a la interesada.

Dios guarde a v. s. muchos años. Madrid 23 de Agosto de 1821.

Francisco de Copons.

Sor. Rector del Colegio del Loreto.”

-“D<sup>a</sup> Ana Maria Nani, colegiala de Monterrey y residente en ese del cargo de V. I., solicita un mes de licencia para tener las prosimas pascuas en compañía de su madre y a fin de resolver lo conveniente, espero se sirva V. S. informarme lo que se le ofrezca y parezca sobre dicha instancia.

Dios Guarde a v. s. muchos años. Madrid 13 de Diciembre de 1821. José Martín San Martín.

Señor Director del Colegio de Niñas del Loreto”

- “Excmo. Señor:

Correspondiendo al informe que me pide v. e. en el oficio de 13 de Diciembre del presente año sobre la solicitud de D<sup>a</sup> Ana Maria Nani, Colegiala de Monterrey y residente en este de mi cargo provisionalmente para que se le conceda un mes de licencia debo decir a v.e. que no hallo inconveniente en que se le permita salir por mas que pr.... a la compañía de su madre y tíos.

Dios guarde a v. e. muchos años. Madrid 21 de Diciembre de 1821.

Joaquín..... Señor Jefe Político de la Promoc. de Madrid”

- “En vista de la informado por V. S. con fecha de ayer acerca de la instancia de Dñ<sup>a</sup> Ana Maria Nani, Colegiala de Monterrey, y residente en ese del cargo de v. s. sobre que se le conceda un mes de licencia para permanecer fuera de el en compañía de sus parientes; he venido en acceder a esta solicitud, lo que participo a v. s. para su inteligencia y que sirva comunicarlo a la interesada.

Dios guarde a S. M. muchos años. Madrid 22 de Diciembre e 1821. José martín de San Martín. Sor. Director del Colegio de Niñas del Loreto”

- “Enterado de los justos motivos que me ha hecho presente Dn<sup>a</sup> Ana Maria de Nani, Colegiala residente en el de N<sup>a</sup>. Sra. de Loreto de esta ciudad y de los informes que he tenido a bien pedir, le concedo licencia para que salga de dicho colegio a la casa de sus padres, donde permanecerá un mes, contado desde esta fecha.

Dios guarde a V. S. muchos años. Madrid. 6 de Abril de 1822. José Martín de San Martín. Sr. Director del colegio del Loreto”

- “Con vista del informe producido por V. S. a la solicitud de Dñ<sup>a</sup>. Ana Maria Nani, colegiala de Monterrey, residente en ese establecimiento de su cargo, relativo a que se la conceda licencia para pasar un mes en compañía de su madre y tios; he acordado

acceder a su solicitud; Lo participo a V. S. para noticia de la interesada y que puede salir a disfrutar este permiso por el termino indicado.

Dios guarde V. S. muchos años. Madrid 22 de Septiembre de 1822.

Juan Palasea. Sor. Administrador del Colegio del Loreto”

- “Por decreto de este día he accedido a la solicitud de Dña. Ana Nani colegiala del establecimiento de su cargo en solicitud de que la conceda un mes de prorroga con el objeto que v. s. manifiesta en su informe. Lo participo a V. S. para su inteligencia y noticia de la interesada.

Dios guarde a V. S. muchos años. Madrid 22 de Octubre de 1822.

Juan Palasea. Sor. Administrador del Colegio de Loreto”

“En vista de lo expuesto por Dñª Ana Maria Nani y lo informado por V. S. en 24 del actual, he venido en concederle la prorroga que solicita por tres meses, para permanecer fuera del Colegio del Loreto, con motivo del fallecimiento de su madre, a fin de arreglar los asuntos de su casa. Lo que participo a V. S. para su inteligencia, y noticia de la interesada.

Dios guarde a V. S. muchos años. Madrid 27 de Noviembre de 1822.

Juan Palasea

Sñor. Administrador del Colegio del Loreto”

#### **Doc. LXXXV**

#### **Socorro a Francisca López, esposa de M. Nani**

*AGP, Fernando VII, Caja 126, (Bolsillo Secreto) 1806*

*Documento citado en Morales y Marín, 1992, p. 394, nota 27*

*(referencia en este texto mal señalada).*

- “Cuenta de los gastos. Ayuda de costa y limosnas hecha por el Bolsillo secreto del Príncipe N. S. desde primero de Julio hasta fin de Dizre. de 1806, que han tenido a su cargo Dn. Antonio de Oñatiria. Secretario de la Sumilleria de Corps de S. A.

Julio

Limosnas y Ayudas de Costa que se han dado en virtud de decretos al margen de los memoriales del Excmo. Sor. Marques de Valmediano, Sumiller de Corps de S. A.

A D. Franca. López. Viuda.....060

A d. Ana Maria Nani.....100

“Serenísimo Señor Príncipe de Asturias

A.L.R.Ps. de V.A.R.

Suplic.

D<sup>a</sup> Ana Maria Nani

Serenísimo Señor Príncipe de Asturias

D<sup>a</sup> Ana Maria Nani Hija de Dn. Mariano Nani ya difunto, Pintor que fue de S. M. en la Real Fabrica de Porcelana del Buen Retiro, Colegiala en el Monte Rey con el mayor respeto a los Rs. Pies de V. A., dice: que por falta de dho. su Padre y la mucha pobreza de su aflixida madre se halla enteramente desnuda y carece de todas las ropas interiores y exteriores necesarias para su decencia y abrigo por no asistirle el Colegio con lo necesario, a causa de sus atrasos. Por tanto recurre a la notoria Caridad de V. A. Rl. y humildemente suplica que en atención a su indigencia, y orfandad se digne socorrerla para dhos. fines, con la Lim<sup>a</sup> que fuese de su R. agrado en sufragio del Anima de la Serma. Señora Princesa esposa de V. A. que en paz descanse y en que recibirá Merced.

Madrid 6 de Julio de 1806.

Serenísimo Señor

Ana Maria Nani.

100rs.

San Sebastián de Madrid y Julio 7 del 1806. La Suplicante es mi feligresa y Pobre. Dn. Andrés Benítez.

Madrid 13 de Julio de 1806. El Sumiller del Príncipe. El en Rl. nombre de S.A. se concede a la Suplicante cien rs. de vn. de Socorro y limosna por una vez.

Francisca López vive C. del Sordo n° 2 y 3”

- “Sermo. Sor. Pre. de Asturias

A.L.R.P. de S.A.

Suplica

D<sup>a</sup> Francisca López.

Viuda de D. Mariano Nani

Semo. Sor. Príncipe de Asturias.

D<sup>a</sup> Franca. López Viuda de Dn. Mariano Nani, Pintor que fue de S. M. en la Rl. Fabrica de Porcelana del Buen Retiro con todo respeto a los Rs. Pies de V. A., dice que por muerte de dho. su Marido, ha quedado en suma pobreza, mediante carecer de la viudedad correspondiente a su clase que no tubo a bien S. M. concederla por haberse casado aquel



con la exponente pasados los 60 años de edad. Por tanto, recurre a la Rl piedad de V. A. y humildemente: Suplica se digne dispensarla alguna limosna, en sufragio del Anima de la Serenísima Señora Princesa esposa de V. A. R. que en paz descanse, para alivio de sus muchas urgencias; en atención a la triste situación en que se halla. Gracia que espera de la Rl. Clemencia de V. R. en que recibirá Merced.

Madrid 6 de Julio de 1806.

Serm. Señor.

Francisca López.

San Sebastián de Madrid. Julio 17 del 1806. La Suplicante es mi feligresa y pobre. Dn. Andrés Benítez

Madrid de 20 de Julio de 1806. El Sumiller del Principen el Rl. Nombre de S. R. se conceda a la suplicante sesenta rs. de vn. de socorro y limosna por una vez. Marques de Valdemediano. Francisca López vive C. del Sordo nº 2.”

#### **Doc. LXXXVI**

##### **Orden a Rosa Nani**

*AHN, Fondo Contemporáneo- Ministerio de Hacienda – Leg. 10806 Fol. 268*

- “Excmo. Sr: El Rey manda que a la Azafata D<sup>a</sup> Francisca de Rojas, a las camaristas Dña. Juana Hickei, y Dña. Basilia, y D<sup>a</sup> Isabel de la Vega, y a las barrenderas de retrete Rosa Nani, y Ursula Supera, se las abone y pague su respectiva mesilla hasta el día treze inclusive de Junio proximo ventura, respecto de que deven ir sirviendo a la Sra. Infanta Archiduquesa; y de su Rl Orden lo participa v.e. para que disponga su cumplimiento. Dios guarde a v. e. muchos años. Aranjuez 20 de Mayo de 1765 = El Marques Squilace Sor. Marques de Montealegre”

#### **Doc. LXXXVII**

##### **Permiso a Rosa Nani para desposarse**

*AGP, Carlos III, Personal, Caja 733/20*

- “Rosa Nani, Moza de Retrete.

Excmo. Sr.

Registrado N<sup>a</sup> 92 fo. 25 bta. Lib 5<sup>o</sup>

El Rey ha concedido permiso a Rosa Nani, Moza de Retrete destinada a la servidumbre de la Princesa Ntra. Sra. para casarse con Dn. Francisco Revillo Mozo de oficio de la Real Botica, y al mismo tiempo ha venido S. M. en que se le continúe el sueldo de quatro mill reales anuales que actualmente goza en atención a aver venido de Nápoles sirviendo a la reyna Nuestra Señora que este en gloria, y aviendose dado la orden correspondiente a tesorería Mayor para que se le asista con el referido goce, lo participo a V.E. para su inteligencia, y cumplimiento en la parte que le toca. Dios guarde a v.e. muchos años. Palacio.

Rda. N<sup>o</sup>106 f 77

12 de Julio de 1775.

Miguel de Murquiz= Marques de Montealegre”

- “Regdo. N<sup>o</sup> 3 fol. 40 Lib. 5<sup>o</sup>

Excelentísimo Señor

Por real orden de 12 de Julio del año proximo pasado concedio el Rey permiso a Rosa Nani Moza de Retrete destinada a la servidumbre de la Princesa nuestra Señora para casarse con Dn. Francisco rivillo Mozo de oficio de la Real Botica dejándola los quatro mill Reales de Vellon que tenia de sueldo pagados por la tesoreria mayor; y aviendo resuelto aora S. M. que se le satisfagan por las Nominas de la Rl. Casa, lo participo de su real orden a V. E. para que disponga su cumplimiento, en inteligencia de que se ha comunicado el aviso correspondiente a la tesoreria mayor. Dios guarde a V. E. muchos años. El Pardo 11 de Enero de 1776. Miguel Murquiz= Marques de Montealegre.

Madrid 15 de Enero de 1776

El mayordomo Mayor. Pase al Contralor general de la Real Casa para su inteligencia y cumplimiento.

(aquí se añaden todas las cuentas. Se casa el dia 17 de Julio de 1776)”

## **Doc. LXXXVIII**

### **Carta de dote de Juan Pedro de Peralta**

*A. H. P. M., Prot. 13088, fol. 399-403 v<sup>o</sup>*

- “22 de Mayo.

En la Villa de Madrid a veinte y dos días deel mes de Mayo de mill y setecientos y seis años antemí el escrivano y testigos. Pareszio d<sup>n</sup> Pedro de Peralta vecino deella Hixo de d<sup>n</sup> francisco Pérez de Peralta Y d<sup>a</sup> Theresa de rivera; y dixo que por quanto esta tratando de casar y velar según ordenes de la Santa madre Yglesia. Con D<sup>a</sup> María de zaldo vecina de esta dicha villa; hixa de D<sup>n</sup> Juan de Zaldo difunto y D<sup>a</sup> maria Prieto. Y para ayudar a sustentar las cargas del Matrimonio por parte de la dicha D<sup>a</sup> Maria prieto Y de D<sup>n</sup> Juan Bicente de Rivera sus segundo marido sele a ofrecido por Dote y Capital de la dicha D<sup>a</sup> María de zaldo quinze mill ciento y ocho R<sup>s</sup> y medio de vellón; Y por quanto esta Pronto a efectuarse el dicho matrimonio por parte de los dichos D<sup>a</sup> María Prieto y d<sup>n</sup> Juan Bicente de Rivera se le a (...) otorgue Cartas de pago y rezivo de Dote a favor de la dicha D<sup>a</sup> María de zaldo y viendo ser justo otorga Y confiessa haver recibido y cobrado de los dichos D<sup>a</sup> María Prieto y D<sup>n</sup> Juan Bicente de Rivera los dichos quinze mill ciento y ocho R<sup>s</sup> y medio de vellón en plata labrada, pinturas y vestidos Ropa blanca y demás omenaxe de Cassa en la forma y manera siguiente.

#### Pintura

- Primeramente vn quadro de nuestra Señora de la misericordia con marco dorado y tarxetas de vara de alto, tassado en treszientos Rs vn...300.
- Dos retratos de rey y reina de abara con marcos negros tassados ambos en trescientos reales vellón...300.
- Vn quadro de nuestra S<sup>a</sup> del Rosario de dos varas sin marco en iento y cinquenta R<sup>s</sup>...150.
- Vn quadro de San Pedro en la prisión de Vara y media con marco negro en ciento y veinte reales vellón...120.
- Otro quadro de Cristo Crucificado del mismo tamaño y marco ciento y veinte R<sup>s</sup> de V<sup>n</sup>...120.
- Otro de Nuestra S<sup>a</sup> de la Soledad de dos varas con marco negro en cien R<sup>s</sup> de Vellón...100.
- Otra de la Magdalena de vara y quarta con marco negro en quarenta R<sup>s</sup>...40.
- Otro de un Ezeomo de tres quartas con marco negro en quarenta R<sup>s</sup>...40.
- Otro de Nuestra S<sup>a</sup> y Santa Ysabel de media vara con marco negro en setenta R<sup>s</sup> de V<sup>n</sup>...70.
- Otro del sepulcro de tres quartas con marco en trinta R<sup>s</sup>...30.
- Otro de la Magdalena de media vara con marco negro en treinta R<sup>s</sup>...30.

- Otro de Nuestro S<sup>or</sup> Jesuchristo de media vara con marco negro en treinta R<sup>s</sup>...30.
- Otro de San Gerónimo de vara sin marco en veinte R<sup>s</sup>...20.
- Otro de Nuestra S<sup>a</sup> de la Conzección de media Vara con Marco negro en ochenta R<sup>s</sup>...80.
- Una bitela de una quarta vordada con su vidriera en seis R<sup>s</sup>...6.
- Dos tablas de a quarta vna Santa Ysabel y otra de nuestra S<sup>a</sup> en doze reales...12
- Una vitela de Santa Zecilia con su marco d peral en tres R<sup>s</sup>...3.
- Vn relicario de Aquarta con marco de ebano en ocho R<sup>s</sup>...8.
- Vna Imagen de nuestra S<sup>a</sup>. de una quarta con marco dorado y azul en ocho reales...8.
- Un dosel de Damasco de vara con un Cristo pintado en la Cruz en sesenta R<sup>s</sup>...60.
- Dos espexos iguales con marcos de peral en ochenta y ocho R<sup>s</sup> ambos...88.
- mas ciento y setenta y cinco R<sup>s</sup> de vellón que importa el medio año de la cassa que an de vivir y ocupar cuia cantidad an de pagar los dichos D<sup>a</sup> María Prieto y D<sup>n</sup> Juan Bizente de Rivera....175.
- Mas noventa reales de vellón que asimismo importa el salario de medio año de la criada que les a de servir que asimismo an de pagar los susodichos...90.

Que todas las dichas Partidas ymportan los dichos quinze mill ciento y ocho R<sup>s</sup> de Vellón los quales dichos vienes, pinturas, Madera, Ropa blanca, , vestidos, trastos de cozina, Plata y demás alaxas y presseas de casa recivio el dicho D<sup>n</sup> Pedro de Peralta por Vienes dotales de la dicha D<sup>a</sup> María de zaldo por mano de la dicha D<sup>a</sup> María Prieto su madre y del dicho D<sup>n</sup> Juan Bicente de Rivera en presenzia de mi el escribano. Y de los testigos que iran declarados de que doy fee y como satisfecho deellos otorga Carta de Pago Rezivo de Dotte a favor de la dicha D<sup>a</sup> María de Zaldo qua bastante a su dueño combenga. Y confiessa en dichos vienes y alaxas an sido vientassados y Baluados y en sus Justos precios por personas de su satisfacción yque no balen menos de la cantidad en que ban Baluados y que casso que balgan menos de la cantidad que fuere le aze gracia y donación Pura mera perfecta e ynrebotable que queel dicho llama ynterbicios con remuneración de las leyes de el ordenamiento real fechas en las cortes de Alcala de Henares. Y los quatro ños en ellas declarados y demas de que se puede aprovechar; y se obliga de tener los dichos vienes en ser sin disiparlos ni obligarlos a sus crimenes y deudas venderlos ni enagenarlos ni otra cossa alguna Y si lo hiciese no balga Y atendiendo la virginidad linpieza y buenas partes de la dicha D<sup>a</sup> María de Zaldo; el dicho

D<sup>n</sup> Pedro de Peralta: la Dotta y ofrezco por (...) de Arras Donación proternumcias o en la Vía que meyor pueda quatrocientos Ducados de vellón que Confiessa Caven en la Decima parte de sus bienes y en casso que no quepan se los sitúa y señala en los que adelante tubiere y adquiriere a elección y voluntad de la susodicha los quales diez y nuevemill quinientos y ocho R<sup>s</sup> y medio de vellón que importa lo aquí contenido con la dicha dotación se obliga a restituirlos y pagarlos a la dicha D<sup>a</sup> María de Zaldo o a quien su Poder y derecho ubiere en dinero de contado siempre y quando el matrimonio sea disuelto por muerte, ditorcio u otro qualquiera que el derecho permite. Luego sin dilación ni aguardar al termino a el termino que por dercho le es conzedido por que desde luego le renuncia para que por todo ello se le pueda exeutar como por sentencia passada en cossa juzgada a Cuio cumplimiento obliga su persona y vienes muebles y raices anidos y por aver y dar poder cumplido a las justicias y juezes de Su Magestad de quales quier partes que sean a quienes se ssometan y en especial del fuero y jurisdicción de los Señores Alcaldes de la Cassa Y corte Correxidor Y Tenientes de esta villa. Y a cada uno Ynsolidum renuncia su fuero, jurisdicción y domicilio. Y la ley Sit condenerit de Juridicione omnium Juridicum. Con las demas de su favor en forma para que le apremien a lo cumplir como si fuera sentenzia difinitiva de juez competentes. Y lo otorgo asi y firmo a quien doy fee conozco siendo testigos Juan de Dios de Rivera, Joseph de Virues y Joseph de Paz, residentes en esta Corte.

pedro de peralta

Antemi Bartolomé Gallardo.”

### **Doc. LXXXIX**

#### **Poder para testar de Juan Pedro Peralta y su mujer, María Zaldo**

*A. H. P., Madrid Protocolo 14630, fol. 265-266 v<sup>o</sup>.*

- “Poder para testar que otorggan D. Pedro de Peralta y D<sup>a</sup>. María Zaldo. Marido y Mujer Vezinos desta Villa de Madrid.

En 4 de nobiembre de 1727.

En el nombre de Dios todo poderoso que Vive y reina por siempre sin fin Amén, sepan todos los que bieren esta pública escriptura. Vieren como nos, D<sup>n</sup>. Pedro de Peralta y D<sup>a</sup> María Zaldo, Marido y Muger que somos Vezinos de esta villa de Madrid, e hijo Lex<sup>mo</sup>. y de Lex<sup>mo</sup>. matrimonio que soy, yo el dicho D<sup>n</sup>. Pedro de Peralta de D<sup>n</sup>. fran<sup>co</sup> Felix de

peralta y de D<sup>a</sup>. Theresa faustina de Rivera el dicho mi padre ya difunto natural que fue de la ciudad de Sevilla, y la dicha mi madre natural de esta dicha villa y yo también lo soy, Y yo la dicha D<sup>a</sup>. María Zaldo, hija Lex<sup>ma</sup>. y de Lex<sup>mo</sup>. matrimonio de D<sup>n</sup>. Juan de Zaldo, y de D<sup>a</sup> María Prieto, el dicho mi Padre ya difunto, natural que fue desta dicha villa, y la dicha mi madre de la villa de Aljette. Estando como estamos en pie, fuera de cama sanos de toda enfermedad corporal y en nuestro sano caval juicio y entendimiento atural. Creyendo como firme y razonadamente creemos en el Misterio de la Santísima Trinidad, Padre, hiijo y Espíritu Santo tres personas Distintas y un solo Dios verdadero y en todo lo demas que tiene cree y confiesa nuestra santa madre la Yglesia Catholica Apostólica Romana devajo de cuia fee y creencia emos vivido y protestamos vivir y morir como catholicos Christianos= Decimos quepor quanto la Muerte es zierta a toda criatura viviente y su ora dudosa y queriendo como queremosestar prevenidos para quando llegue el caso, y tenemos como nos tenemos comunicadas las cosas de nuestras conziencias el uno ael otro y el otro a el otro por lo qual en aquella via y forma que podemos y aia lugar en Derecho; otorgamos que nos damos todo nuestro poder cumplido el uno del otro y el otro ael otro el que para en tal caso de Derecho se requiere para que el que sobre vibiere de los dos en derecho de este poder Haga y ordene el testamento del que falleciese, Disponiendo de sus bienes y hacienda en misas e mandas y legados pios y graziosos con que no se entienda en señalar entierro alvazeas ni herederos por que esto lo queremos hacer nosotros mismos; Y queremos y es nuestra voluntad que quando la de dios nuestro señor fuere servido llevarnos de esa presente vida el cuerpo difunto de qualquiera de los dos sea amortaxado con el avito de nuestro señor seraphico Padre s<sup>n</sup>. francisco y enterrado en a Parrochial, Monesterio, convento, sitio y lugar que quisiere y eligiere el que sobreviviere de los dos; Y en quanto a lo demás de la forma de nuestro entierro lo dejamos a la disposición y voluntad del que sobreviviere de los dos y demas nuestros testamentarios y nos nombramos por testamentarios al uno a el otro y el otro ael otro, a D<sup>n</sup>. Juan Bicente de Rivera, a Dn. Juan de Alava y a cada uno Ynsolidum, Y nos damos y les damos el poder cumplido el que para en tal caso de derecho se requiere para que luego que el uno de los dos fallzca el sobreviviese entre en todos sus ienes y hazienda y los vendan y rematen en pública almoneda o fuera de ella y de su valor cumplan y paguen lo que contubiere Prestamento que en derecho de lote poder se hiziese y lote poder nos dure y los dure todo el tiempo que sea necesario aun que sea pasado el año y día del alvareazgo y mucho más porque nos le prorrogamos el uno al otro y el otro ael otro y se le prorrogamos a los dichos D<sup>n</sup>. Juan Bicente de Rivera y D<sup>n</sup>. Juan de Alava= y

en el remanente que quedare de todos nuestro bienes y Hacienda, Muebles y Vaires derechos y acciones avidos y por aver que por qualquiera causa titulo, razón o motivo que sea nos toquen y pertenezcan o nos puedan tocar y pertenecer en qualquier manera. Deseamos ynstituimos y nombramos por nuestro únicos y Vniversales Herederos en todos ellos a D<sup>a</sup> María Gabriela; D<sup>n</sup>. Joseph, D<sup>n</sup>. Juan y D<sup>n</sup> Antonio de Peralta nuestros hixos lex<sup>mos</sup>. y de Lex<sup>mo</sup>. matrimonio que son los que al presente tenemos y a los que en adelante tubieremos para que los haian gozen y Hereden por iguales partes con la bendición de Dios y la nuestra para siempre jamas= Y por el presente poder para testar revocamos, anulamos y damos por de ningunos y deningún valor ni efecto otro u otros qualesquiera poderes para testar testamentos, cobdizilios u otras Disposiciones que antes de esta aiamos hecho y otrogado por escripto de palabra u en otra forma que ninguna queremos valga ni haga fee en juizio ni fuera de el salvo el presente poder para testar y el testamento que en derecho deel sea de hazer que uno y otro queremos valga por nuestra última y postrimera voluntad o en aquella hay forma que mas aia lugar en derecho en cuio testimonio y firmeza a si lo otorgamos ante el presente secretario en la villa de Madrid a quatro días del mes de noviembre año de mil setecientos y veinte y siete siendo testigos; Juan Navarro y Ahedo, Joseph de Tapia, Blas López, francisco Moreno y Antonio Morales, residentes en esta Corte y los otorgantes a quien yo el secretario doy fee conozco lo firmo el que supo y por el que no a su ruego lo firmo uno de dichos testigos=

Pedro de Peralta.

Por testigo y aigo del otorgante. Juan Navarro Ahedo.

Antemi.

Eseban del Rincón”.

#### **Doc. XC**

#### **Expediente personal de Pedro de Peralta**

*AGP, Personal, Caja 807, Exp. 7.*

- *D. Pedro Peralta. Pintor de Cámara*

“Exc<sup>mo</sup>. Señor.

Señor, D<sup>n</sup>. Pedro de Peralta, Pintor más antiguo de Cámara de Su Mag<sup>d</sup>. puesto a los P<sup>s</sup>. de V. Ex<sup>a</sup>. con la mayor veneración: Dize que a asistido de treinta años a esta parte a todo

lo que se ha ofrezido de pintura, en el sitio de el buen Retiro donde por fallecimiento de su tío y Mro D. Juan Vicente Ribera, a continuado de diez años de esta parte, en todo, lo que sea ofrezido, de lo que en su avilitazion a presentado zertificaciones y aviendose ofrezido la composición de Pinturas para el quarto nuevo que se puso a Su Magestad (q. de D. goza) el año próximo pasado entendido, en que D<sup>n</sup>. Santiago Bonavia solicitó poner otro pintor de su agrado para la composición de las pinturas dio Memorial a el S<sup>r</sup> Marqués de Villarias, poniendo presente su antigüedad y méritos adquiridos y así mismo dio otro a el Ex<sup>mo</sup> S<sup>or</sup> Conde de el Montijo, y no aviendo tenido efecto alguno las pusieron en manos de otros pintores y en vista de no aver adelantado nada en la Composición que an echo, como lo están diziendo todas las Pinturas de el Salón de los Reynos y otras varias.

Solicitando el R<sup>l</sup> Servizio y mantenerse en lo adquirido de tanto tiempo y la pertenencia que por Pintor de Cámara más antiguo tiene, por lo que Supp<sup>ca</sup>. A V. Ex<sup>a</sup>, si es de su agrado a una mejora, a su Mag<sup>d</sup>. así en lo executado como en los gastos, en lo que Recivirá expecialísimo favor de la gran venignidad de V.Ex<sup>a</sup>.”

- “Composición de Pinturas

Recibe 14 de marzo de 1748

Lo que ultimamente se resolvio fue que ninguno de los Gefes de los Sitios R<sup>s</sup> permite que Pintor alguno retoque los lienzos y láminas de los quadros sin expresa licencia del Rey”

“D<sup>n</sup>. Pedro de Peralta. Pintor.

Que busquen a este pintor y le preguntasen para preguntarle que explique lo que piensa y que es lo que se ha hecho y lo quiere hacer”.

“En vista del Memorial dado por D<sup>n</sup> Pedro Peralta, Pintor de Cámara que con papel de 14 del corriente me dirige Vm. De Ord. De la Rl. Junta y buelvo original, debo hacer presente que D<sup>n</sup> pedro Calabria obtubo este empleo en obras R<sup>s</sup>. en consecuencia de R<sup>l</sup>. Cedula con los gages de 72000 mrs. Al año y la circunstancia de satisfacerle las obras que ejecutase; haviendo fallecido el año y la circunstancia de satisfacerle las obras que ejecutase; haviendo fallecido el año de 1733 desde cuio tiempo no consta en las oficios de mi cargo, se haia provisto en otro la citada Plaza. Y respecto de hallarme informado que D<sup>n</sup>. Pedro peralta, es uno de los mejores y más antiguos pintores que sirven a S. M. y que ha trabajado por direccion de esta Veheduria en el Camarín que se hizo a nra S<sup>ra</sup> de Atocha soy de dictamen se le confieran los onores que solicita (y a que le ha hecho acrehedor su avilidad y mérito) de Pintor de Obras y Bosques con solo la ventaja de abonarle o satisfacerle los que se le encarguen y prefiriendole a otro en los que se le



ofrezcan excusandose el señalamiento de los 72000 mrs. De Gages, pues no ocurriendo por ahora el más leve motivo de que los devenguen, me parece no es justo argumentar a la R<sup>l</sup>. Hazienda este dispendio, lo que se servirá V.m. poner en notizia de la R<sup>l</sup>. Junta para que determine lo que sea más cnveniente.

Dios guarde a V. m. m<sup>s</sup>. a<sup>s</sup>., como deseo. Madrid 21 de junio de 1747. D. pasqual Campo de Arde.

S<sup>r</sup>. D<sup>n</sup>. Andrés de Cerezo.”

- “D<sup>n</sup>. Ygnacio Hernández de la Villa, del Consejo de S. M., Su Secretario, Contador de Resultas en la contaduría maior de Quantas y Veedor y Contador de este Sitio y Casa Real de Bue Retiro.

Certifico que por los libros y papeles de la referida veeduría de mi cargo parece que D<sup>n</sup>. Pedro de peralta, Pintor de Cámara de S. M. ha hecho diferentes obras de su facultad en el expresado real Sitio, desempeñando siempre en ellas su obligación, puntualidad, habilidad y zelo. Y para que así conste doy de ello la presenta certificación en Buen retiro a doze de enero de mil setecientos quarenta y siete.

Ygnacio Hernando de la Villa.”

“Madrid, Año de 1747

D. Pedro de Peralta Pintor de Cámara de S. M. hizo presenta a la Junta que en consideración a su mérito de 30 años obtuvo esta plaza que juró en mano del Ex<sup>mo</sup>. S<sup>r</sup>. Duque de Frías, como resulta de la Certificación que acompaña a fin que en su consecuencia se le despachase el título que le corresponde con los Gages y emolumentos como lo han gozado sus antecesores.

Esta instancia se remitió a Informe del veedor de obras R<sup>s</sup>, y en el que haze con fecha de 21 de junio del presente año, expone que d<sup>n</sup> Pedro Calabria obtuvo este empleo en obras R<sup>s</sup>. con 72000 mrs. Al año y la ciscunstancia de satisfacerle la obra que egecutase.

Que aviendo fallecido este en el año de 1738 no consta en aquellos oficios se haya provisto. Y que respecto de hallarse informado que d<sup>n</sup> Pedro de Peralta es una de los mejores pintores y más antiguos que sirben a S. M. como también de que, por Dirección de la Veeduría de obras R<sup>s</sup>, ha trabajado en el Camarín que se hizo a Ntra S<sup>ra</sup> deAtocha; es de dictamen se le confieran los honores de Pintor de Obras R<sup>s</sup>.que es lo que solicita, con solo la bentaja de satisfacerle las que se le encarguen, excusandose el señalamiento de los 72000 mrs. De Gages, por no considerar justo aumentar a la R<sup>l</sup> Hazienda este dispendio

Nota

La Secretaría hace presente que esta Plaza es consultiva y que para ella propuso el Rey en 21 de febrero de 1738 en primer lugar a D. Andrés Calleja, en segundo de D<sup>n</sup>. Franco. De Ortega, ambos pintores de Cámara y hasta ahora no se ha dignado tomar resolución.”

- “D. Pedro Peralta. Pintor

Informe

Señor: D. Pedro de Peralte. Pintor de Cámara el más antiguo de V. M. p<sup>to</sup> a V<sup>s</sup>. r<sup>s</sup>. p<sup>s</sup>. dice, he servido a V. R. M (que Dios g<sup>e</sup>.) de 40 años a esta parte en todas las obras que han ocurrido de Pintura para el r<sup>l</sup>. Palacio así funerales que se han ofrecido en estos tiempos como en el B<sup>n</sup>. Retiro en las obras de Coliseo, habiendo tenido a su disposición diferentes de ellas y en estas ultimas que han corrido por orden de Dn. Santiago Vonovia ha pintado todos los principales lienzos de cortinas para todo lo qual ha hecho dibujos y en ellos ha merecido ser del agrado de sus Mags. Y así mismo en el Escorial, en donde executó un teatro para el Señor Luis Primero (qe. De dios goze). Y por disposición del Señor Rey de Nápoles, siendo infante, en celebridad de los años de nra Reina viuda en el Rl. Palacio executó un teatro pintado todo de su mano para la celebridad de las vodas de la Ser<sup>ma</sup>. Infanta el Brasil en el que mereció la r<sup>l</sup>. aprobación de Sus Mag<sup>s</sup>. Y habiendo pasado a Sevilla hizo unos quadros a el olio en pequeño de la Historia de don Quixote las que puso a los r<sup>s</sup>. p<sup>s</sup>. de sus Mag<sup>es</sup>. En cuya vista y aprobación le confirieron el empleo de Pintor de Cámara con 14000 rs. De sueldo. En aquel Alcazar pintó el Gavinete que se dispuso para la Reyna a el temple, y en su fachada de él que llaman la Varanda la pintó a el fresco hizo un teatro en el quarto vajo de aquel alcazar por orden de S. M. (q<sup>e</sup>. Dios g<sup>e</sup>.) siendo Príncipe para el Quarto nuevo del Palacio, hizo quatro pinturas a el temple de diferentes cacerías, las que merecieron la real aprovacion y se colocaron en la Alcova de sus Mag<sup>es</sup>. Para Aranjuez hizo otras dos pinturas a el temple de la Historia de D<sup>n</sup>. Quixote, las que están colocadas en el quarto de Sus Mag<sup>s</sup>. ha asistido a todo quanto se ha ofrecido de pintura en el r<sup>l</sup>. Sitio del Buen Retiro, hasta el presente, de lo que informarán los Gefes del Sitio.

Y hallandose con la novedad de haversele suspendido para la cobranza de su Sueldo, habiendo havilitado otros Pintores que se hallan inferiores a el en antigüedad:

Supp<sup>ca</sup> a V. M. que en atención a lo referido y el hallarse el más antiguo de todos los criados de esta clase, como el ser Plaza Jurado (de lo que informará su gefe, el Exmo. S<sup>or</sup>. Marques de S<sup>n</sup> Juan) en la que en ningún tpo. A havido exemplar semexante, en l que peligra su opinión y buena fama de lo que pend el mantener sus dilatadas obligaciones de

muger y quatro hijos y hallarse de edad avanzada. En cuia piadosa consideracion espera se le havilite para la cobranza de su sueldo. Mrd q<sup>e</sup>. espera de la gran piedad de V. R. M<sup>aa</sup>

- “decreto...Buen Retiro y Hene<sup>o</sup> del 1747:

Informe del Oficio de Veedor y Cont<sup>or</sup> de la real Cámara de palacio, lo que sobre esta instancia constare, ocurriere y pareceire=

Informe...Ex<sup>mo</sup> S<sup>or</sup>. El veedor y Contador de la R<sup>l</sup>. Cámara. En cumplimiento del antecedente decreto de V. e. para que informe lo que se me ofreziere, y constare en la instancia que haze a S. M. D<sup>n</sup>. Pedro Peralta su Pintor de Cámara, sobre que se digne mandar se le contiue el sueldo que en dicho empleo, se le consigne a Thesoreria gral. Respecto haverle insinuado por esta oficina tiene orn. Para suspendersele, hago pres<sup>te</sup>. A V. e. lo sig<sup>te</sup>.

Por r<sup>l</sup>. decreto de 28 de julio de 1731 se sirvió el rey ntro S<sup>or</sup> (que S<sup>ta</sup>. Gloria haia) hazer mrd. A D<sup>n</sup>. Pedro Peralta de la Plaza de Pintor de Su r<sup>l</sup>. Cámara con el sueldo de 24000 rs. Al año pagados por The<sup>ria</sup> gral. En atencio al acierto en que trabajo y puso a los r<sup>s</sup>. p<sup>s</sup>. de S. A. unas pinturas de la Historia de d<sup>n</sup> Quixote, cuia plaza juró en 12 de Diziembre de 1734, haviendo empleado desde el día de la gracia de dicha mrd. Hasta que Sus Mag<sup>s</sup>. salieron de Sevilla en las obras que menziona su mem<sup>l</sup>. se hizieron en el Alcazar de aquella Ciudad y Theatro que se construio en ella para la Comedia a que asistieron todas las personas r<sup>s</sup>. cuio mer(cimen)to califica una Certificación que me ha presentado del oficio de Contralor de S. M. como asimismo el que executó el año de 1728 en el Theatro que se formó en el Palazio Quemado para la Serenata a que asistieron S. Mag<sup>s</sup>. Por otra zertificación del veedor y Contra<sup>or</sup>. Del r<sup>l</sup>. sitio del B<sup>n</sup>. Retiro me ha hecho constar las diferentes obras de su facultad a que ha asistido y trabajado con la mayor puntualidad y entero desempeño de su havilidad y zelo al R<sup>l</sup>. Serviio lo quepor mi oficio consta en que d<sup>n</sup>. Pedro peralta se halla oy de Pintor más antiguo de la R<sup>l</sup>. Cámara y que la consignación de su Goze es la mas reduzida de la de su clase, en cuio supuesto y conforme a la havilitacion que S: M. se sirvió declarar a favor de los criados que lo fueron de S. M. (que S<sup>ta</sup>. g<sup>a</sup>. haia) me parece no puede ser su r<sup>l</sup>. animo desposeer a este de su lexitima dotación principalmente siendo un sujeto de los méritos y suficienzia referida y de que forzosamente se seguirán en su fama y opinar el detrimento que v. e. con sus superior comprhensión reflexionará me parece acrehedor de justicia este interesado a la continuación que pretende de su consignación como era regular y se ha practicado aún en ocasiones de reformas y nuevas plantas de casas r<sup>s</sup> siguiendose igual regla en las juvilaziones. Y no ocurriendo en el caso presente alguna de estas circustancias menor

motibo al apoio de su pretension de que enterado V. e. resolverá lo que tuviese por más conbeniente del oficio a 19 de Henero de 1747.

Es copia.”

- “Dn. Pedro de Peralta.

Certificazion

De la merced y juramento de la Plaza de Pintor de Cámara de S. M. con el sueldo de 24<sup>o</sup> doblones a el a<sup>n</sup>. En 9 de mayo de 1747.

Dn. Miguel Tufiño y Jarando= Zertifico que por los libros y papeles de este oficio de mi cargo, consta y parece que el Rey ntro. S<sup>or</sup> (q<sup>e</sup> s<sup>ta</sup> Gloria haia) por su r<sup>l</sup> decreto de 28 de Julio de 1731 expeddido al Ex<sup>mo</sup> S<sup>or</sup> Duque de Frías su Sumiller que fue de Corps: se sirvio nombrar a D<sup>n</sup> Pedro de Peralta por Pintor de Su r. Cam<sup>ra</sup>. Con el sueldo de doscientos y quarenta doblones a el an. Pagado por su Thesoreria General, cuio empleo paso a manos del expreswado Exc<sup>mo</sup>. S<sup>r</sup>. Sumiller en 12 de Diziembre de 1734, de que por lo tocante al derecho de la Media Annata, ha dado satisfacción de lo que devía por esta merced. Y para que conste donde convenga doy la presente en madrid a 9 de Maio de 1747, D<sup>n</sup> Miguel Tufiño y Jarando. Es copia.”

“D. Juan Bautista Reparaz de oteyza, S<sup>rio</sup> de Su Magestad y Contralor de su Real Cassa= Certifico qe en los libros y papeles de mi cargo parese que a D<sup>n</sup> pedro de peralta conzedió el Señor rey D<sup>n</sup> Phelipe quinto (que esta en gloria) la plaza de Pintor de Cámara en veinte y ocho de Julio de mill setecientos y treinta y uno, lo que juró en mano del Ex<sup>mo</sup>. S<sup>r</sup> Duque de Frías, Sumiller de Corpsque hera en aquel tiempo, en doze de diziembre de mil setecientos y treinta y quatro. Y asi mismo consta exercio el expresado empleo en el teatro que se hizo el año de mill setezientos y veinte y ocho en el Palacio quemado para la Serenata que representó a Sus Magestades y por consiguiente en el mill setecientos y treinta y os en Sevilla para la Comedia a que igualmente asistieron todas las personas reales. Y los gastos que con los referidos motivos suplio se le pagaron con intervención del oficio de mi cargo. Y para que conste donde convenga doi a presente d orden del Esmo. S<sup>r</sup> Duque de Mirandola, May<sup>mo</sup> maior de esta Real Cassa, su fecha nueve del Corriente en Buen Retiro, a diez y seis de Henero de mill setecientos y quarenta y siete.

Es orden de resoluzion de S. M.

Y en disposición del Contador. Pedro de Goicoa.”

**Doc. XCI**

**Testamento de María Zaldo, esposa de Juan Pedro Peralta**

*A. H. P., Madrid Prot. 16059, fol. 499- 502.*

- “Testamento de D<sup>a</sup> María de Zaldoa. Da testimonio de Poder a D<sup>n</sup> Pedro Peralta. En 16 de octubre de 1754.

En la villa de Madrid a diez y seis días del mes de octubre de mil setecientos cinquenta y quatro el Escribano compareció D<sup>n</sup> Pedro Peralta del Arte de Pintar de S. M. vezino de esta villa y dixo que en quatro de noviembre del año pasado de mil setecientos veinti siete ante Esteban del rincón, Escribano de S. M. En ella el otorgante y d<sup>a</sup> María de Zaldoa su muxer se dieron y otorgaron poder para que en su virtud y (...) que se tenían comunicado y comunicasen pasase el que que sobreviviese de los dos a hacer y otorgar el testamento del que primero falleciese. Y me (...) aver muerto la referida D<sup>a</sup> María de Zaldoa el día diez y seis de marzo deste año bajo del citado poder para testar a llegado el caso de hacer y otorgar testamento, última disposición y voluntad para que siempre conste del citado poder me entrega su traslado original y (...) es como se ofrece: Poder. En el nombre de Dios Todopoderoso que vive y reyna por siempre sin fin. Amén. Sepan todos quantos los que viesen esta pública escriptura de poder para testar vieren como Nos D<sup>n</sup> Pedro de Peralta y D<sup>a</sup>. Maria Zaldoa, Marido y Muxer que somos vecinos desta villa de Madrid e hijos lexítimos y de lexítimo Matrimonio por ley. Yo el dicho d<sup>n</sup> Pedro de Peralta de D<sup>n</sup> Francisco Félix de Peralta y de Teresa Faustina de Ribera el dicho mi padre ya difunto natural que fue de la ciudad de Sevilla y la dicha mi madre natural desta dicha villa y yo también lo soy. Y yo la dicha D<sup>a</sup> María Zaldoa hija lexítima de lexítimo matrimonio de D. Juan de Zaldoa y de D<sup>a</sup> María Prieto el dicho mi padre ya difunto natural que fue desta dicha villa y la dicha mi madre de la villa de Algete. Estando como estamos en (...), fuera de cama, sanos de toda enfermedad corporal y en nuestro sano cabal juicio y entendimiento natural creyendo como firme y verdaderamente crehemos en el misterio de la Santísima Trinidad Padre, Hijo y espíritu Santo tres personas distintas y un solo Dios Verdadero. Y en todo lo demás que tiene, crehe y confiesa nuestra Santa Madre la iglesia Católica apostólica Romana bajo de cuya fe y crehencia hemos vivido y pretendemos vivir y morir como católicos cristianos (...) que por cuanto la muerte es cierta a toda criatura viviente y su día dudoso y queriendo como queremos estar prebenidos para quando llegue el caso tener (...) como nos tenemos comunicadas las cosas desde nuestras conciencias el uno a el otro y el otro cree suyo por

lo que en aquella via y forma que podemos (.....)= Otorgamos que nos damos todo nuestro poder cumplido el uno al otro y el otro a el otro el que para en tal caso de derecho se requiere para que el que sobreviviere de los dos en virtud de este poder haga y ordene el etestamento del que falleciesedisponiendo de sus bienes y hazienda en (...) Mandas y legados (.....) con que no se encomienda en señalar (...) Abaceas ni herederos por que esto lo queremos hazer nosotros mismos. Y quremos y es nuestra voluntad que quando la de Dios nuestro Señor sea servido de llamarlos de esta presente vida el cuerpo difunto de qualesquiera de los dos sea amortajado con el abito de nuestro seráfico Padre san Francisco y enterado en el (.....) convento y lugar que quisiere y elixiere el que sobreviva de los dos. Y en quanto a lo demas de la forma de nuestro entierro lo dejamos a la disposición y voluntad del que sobreviviese de los dos(...) nuestro testamento Y nombramos por testamentarios el uno a el otro y el otro a el otro, a don Juan Viente de Ribera y a don Juan de Alava

## **Doc. XCII**

### **Testamento de Pedro Peralta**

*A. H. P., Madrid Prot. 16059, fol. 503-504 vº*

- “Testamento de D. Pedro de Peralta.

En 16 de octubre de 1754.

En el nombre de Dios todo Poderoso Amen sepase por esta publica escritura de testamento ultima disposicion y voluntad viesen como yo Dn. Pedro de Peralta Pintor de S. M. natural y vecino desta villa hijo lexítimo de lexítimo matrimonio de D. Francisco de Peralta y de Dª Theresa de Ribera siendo vecinos que fueron de ella ya difuntos: estando como estoy lebandado y en todo mi Acuerdo, Memoria y entendimiento natural y librevoluntad tal qual Dios nuestro señor a sido servido de darme creyendo como firme y verdaderamente creho en el misterio de la Santísima Trinidad. Padre, hijo y Espíritu Santo tres personas diferentes y un solo dios verdadero; y en todos los demas misterios que tiene, crehe, confiesa, predica y nos enseña nuestra Santa madre Yglesia Catholica Apostólica Romana en cuia fe y crehencia e vivido y pretexto vivir y morir como Catholico y fiel cristiano, tomando como tomo por mi intercesora y abogada a la serenísima Reyna de los Anxeles, Maria Santísima, Santos Apostoles San Pedro y San Pablo, Anxel de mi guarda y a los demas Santos y Santas de la Corte del cielo

especialmente a los de mi debocion a los que suplico sean mis intercesores y abogados con nuestro Redemptor Jesucristo. Perdone mis culpas y quando mi alma salga desta vida la llebe a gozar de su divina presencia para donde fue criada. Y ....endome de la Muerte que es esa alerta a toda criatura viviente y su ora dudosa quiero hacer y ordenar mi testamento y poniendolo en execucion en la forma que mas aia lugar en dicho: Otroigo que le hago y ordeno en la manera siguiente:

Primeramente encomiendo mi alma a Dios Padre que la crio a Dios hixo que la Redimio y a Dios Espiritu Santo que la alumbró con su Gracia. Y un cuerpo mando a la Tierra de que fue formado el qual quiero sea amortajdo con el a ito de Santo Domingo y de San Francisco de Asís. Puesto en el suelo con dos velas. Y pido a los señores hermanos de la Hermandad del Santísimo Espíritu de la Salud que se venera en el cementerio de la Yglesia Parroquial de San Sebastián desta villa me entierren en dicho cementerio en la forma que sufren caridad lo executa con los pobres, sin caxa ni otra prebención y que sea en la sepultura donde esta el cuerpo de D<sup>a</sup> María Zaldoa mi muxer. Y cuando se de a dicha Hermandad Doscientos reales de vellón por serrvicios.

A las Mandas forzosas y acostumbradas y santos lugares de Jerusalem las mando por una vez Quatro reales de vellon para que se repartan entre todas ellas con lo qual las desisto y aparto del derecho que por esta razon podian tener a mis bienes.

A los Reales Hospitales General y Pasion de esta Corte y Villa les mando por una vez tres reales de vellon para que se repartan entre ambos.

Mando se digan por mi alma e yntencion Cien misas reazadas por una vez y que se pague la limosna de cada una a razon de seis reales de vellon y sacada la cuenta que toca a la Parroquia en cuio distrito falleciese las demas se han de decir por mis testamentarios y en las Yglesias conventos que quisieran.

Y usando del permiso y facultad que por derecho y leyes de estos reynos me es permitido Mando el tercio y remanente del quinto de todos mis bienes, Hazienda, Alaxas, dinero y efectos muebles y raices que quedasen y me perteneciesen del tiempo de mi fallecimiento por qualquier causa , titulo o razon para parte o asi en esta corte como fuera de ella a D<sup>a</sup> Jetrudes de Peralta y Zaldoa de estado doncella mi hija lexitima y de dicha D<sup>a</sup> Maria de Zaldoa mi muxer difunta en atención a no aber tomado estado hallarse en forma y por el mucho amor y Cariño que la e tenido y me tiene y del y parte del referido tercio y remanente del quinto se le atestiguo y señalo, en lo que dicha D<sup>a</sup> Gertrudes mi hija señalase y elixiese que es mi voluntad se execute la pido me encomiende a Dios.

Y para guardar cumplir y executar este mi testamento, legadas, mandas y mejora de tercio y remanente del quinto que llebo echar Nombro por mis Albaceas y testamentarios al Padre Fr. Thomas de Peralta Presbitero Relixioso y Procurador en el convento de Santo Thomas orden de Predicadores desta Corte mi hermano, D<sup>n</sup>. Joseph de Peralta y D<sup>n</sup> Juan de Dios de Peralta Presbitero, hambos mis hijos a D<sup>n</sup> Diego de Segobia y D<sup>n</sup> Diego fernandez y vecinos de esta villa y a cada uno de por si ynsolidum a los quales doy poder y facultad cumplido y la que en derecho es necesaria para que luego por yo fallezca entren en mis bienes y de lo mejor y mas vien parado dellos vendan los necesarios en pública almoneda o fuera della y de su producto cumplan y paguen este mi testamento y les diese este cargo el año del Albareargo y el demas tiempo que necesitasen que sele prorrogó por el que ubiesen menester.

Y después de cumplido y pagado este mi testamento mejora de tercio y remanente del quinto que en el llebo echas en el remanente que quedase de todos mis vienes Hacienda efectos derechos y acciones muebles y raices que me toquen y pertenezcan y dexare a el tiempo de mi fallecimiento asi en esta corte y villa como fuera de ella por qualquier causa titulo o razón que sean dexo, nombro e instituyo por mis únicos y unibersales herederos en todos ellos a D<sup>n</sup> Joseph Peralta, d<sup>n</sup> Juan de Dios Peralta Presbitero, d<sup>n</sup> Antonio Peralta y a la dcha d<sup>a</sup> Jertrudes Peralta mis quatro hijos lexitimos y de la referida d<sup>a</sup> María de Zaldoa mi muxer difunta para que los aien y hereden con la vendicion de Dios y la mia.

Y por el presente Reboco y anulo y doy por ninguno y en ningun balor ni efecto otros quales por testamentos, cordiales poderes para estas y otras disposiciones que antes de esta aia echo y otorgado por exercicio de palabra u en otra forma que ninguna quiero que valga ni agase en juicio ni fuera de el salvo este testamento que quiero balga por mi última disposición.y voluntad en aquella via y forma que indico aia lugar en derecho en cuio testamento asi lo otorgo ante el presenta escrivano en la villa de Madrid a diez y seis dias del mes de octubre año de mil setecientos cinquenta y quatro siendo testigos D<sup>n</sup> Joseph Bela Presbitero, D<sup>n</sup> Santiago de Defur y Juan Matías vezinos y estantes en esta villa y el otorgante a quien yo el escrivano doy fee que conozco la firma=

Pedro de Peralta

Antemi Fernando Calvo de Velasco.”



**Doc. XCIII**

**Súplica de Juan Bautista Romero**

*AGP, Exp. Personal, Caja 917, Ex. 37*

- “D. Juan Bautista Romero. Pintor de flores y Frutas de la Real Fábrica de China del Buen Retiro

Madrid, 16 de mayo 1797.

Juan Bat<sup>a</sup> Romero. Pintor de Flores y Frutas de la China.

Pide Abitación en el Buen Retiro hasta la haya en el Sitio o Palacio de la China

Ex<sup>mo</sup> S<sup>or</sup>

Señor Juan Bautista Romero, Pintor de lores y Frutas de la R<sup>l</sup> Fábrica de la China de S. M. con el mas devido Respeto Expone a V. Exsia. Que no teniendo havitación en dha R<sup>l</sup> Fábrica y no pudiendo transportar su dilatada familia de Valencia interin no se verifique el tenerla. Recurro a V. Excia para que favorezca y se sirva mandar sele de havitacion como ay muchos exemplares en el R<sup>l</sup> Palacio del Buen Retiro hasta que la haya vacante en aquella R<sup>l</sup> fábrica cuyo singular favor espera el Supp<sup>te</sup> de la bondad de V. Exca. Madrid, 16 de Mayo de 1797.

Excmo. S<sup>or</sup> A. L. P de V. Excia.

Juan Bau<sup>ta</sup> Romero.

Excmo S<sup>or</sup> Príncipe de la Paz”

“Mayo, 22 del 97. No hay en el Retiro.

**Doc. XCIV**

**Súplica de José Rosell**

*AABASF, Académicos de Mérito, leg. 172-1/5*

- “D. José Rosell, pintor de flores.

Pide el título de Acaddémico de mérito por este ramo.

No hay tal título y solo si prueba por lo histórico. 1799”.

“J<sup>ta</sup> ordin<sup>a</sup>. de 4 de Agosto de 99. No sedan titulos por las flores, ni hay más pruebas q<sup>e</sup>. p<sup>a</sup>. lo histórico”

“lmo Señor.

D<sup>n</sup>. Joseph Rosell natural y becino de la Ciudad de Valencia con el debido respeto ante su Il<sup>mo</sup>. Supl<sup>e</sup>. Dice que deseoso de contribuir al adelanto de la Fábricas de seda cuyo ramo es el más interesante para el beneficio común lo que conociendo el Real ánimo del Señor D<sup>n</sup>. Carlos tercero mandose exigiese y dotase una sala única, para el estudio de las Flores en la R<sup>l</sup>. Academia de su nombre en aquella ciu<sup>d</sup>. se dio al dibujo, y despues de aber cursado por algunos años paso a la sala de Flores donde a merecido muchos premios mensuales la pensión anual por tres Año gratifican. en el concurso Genl. del Año 1795 y en el pasado de 1798 el premio según consta de la certificación a hecho una Florera que ace presente, y que si merreciese la aceptación de su Il<sup>mo</sup>. seria de mayor honor y en cuya representación unicamente aspiraria a ser asignado con el título de Académico de mérito suplica a su Il<sup>mo</sup>. se digne condescender con los deseos del supl<sup>te</sup>. cuya gracia confía merecer de la sabia y acertada conducta de su Il<sup>mo</sup>.

Madrid, y Julio a 9 de 1799”.

“D<sup>n</sup>. Manuel Ferrer y Aület Secretario por S.M. de la R<sup>l</sup>. Academia de San Carlos e Valencia.

Certifico: que D. Jose Rosell es otro de los Discípulos de esta R<sup>l</sup>. Academia, que en el concurso gene<sup>l</sup>. del año de 95 fue gratificado en la tercera clase de Flores, y en la misa, premiado en el año de 98.

Que a disfrutado la pensión o ayuda de costa que la Academia da a los que se dedican a este ramo p<sup>r</sup>. tres años, en los cuales, y demas tiempo, a cumplido exsactmente en cuanto a sido de su obñligación. Y para que conste doy el presente a su ruego, en Valencia a 20 de Junio de 1799.

Mariano Ferrer”.

#### **Doc. XCV**

##### **Solicitud de José Rosell para ser nombrado Académico de Mérito**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-86*

*Junta ordinaria, 4 de agosto de 1799.*

- “Dn Joseff Rosell, Discípulo de la Academia de San Carlos de Valencia, presentó un memorial en que exponía sus estudios en el ramo de flores en que había

obtenido diferentes premios mensuales, la pensión trienal establecida en aquella Academia, y el general en el concurso del año pasado de 98, como así lo acreditaba con certificado del secretario de dicha Academia: mediante lo cual y a un florero que acompañaba executado de su mano, pedía se le graduase de Académico de Mérito por el estudio de las flores. La junta, habiendo conferido sobre esta solicitud, y teniendo presente lo acordado en las ordinarias de 3 de Julio de 91 y 10 de Enero de 96, acordó que la Academia no confería Título de Académicos por las flores, no habiendo mas prueba que para lo historiado”

**Doc. XCVI**

**Informe sobre Andrés Rossi**

*AABASF, Leg. 13-8/1*

- “Para evacuar un informe que de R<sup>l</sup>. Orden se me pide sobre el mérito Artístico en el Ramo de la Pintura de D<sup>n</sup> Andrés Rosi Natural de esta Corte discípulo pensionado por la R<sup>l</sup>. Academia de S<sup>n</sup>. Fernando y teniente de Director de la Escuela de las tres Nobles Artes de la Ciudad de Sevilla y careciendo de conocimientos de las circunstancias de este Profesor, quisiera tuviera avien informarme a la mayor brevedad posible sobre lo que conste y sepa nuestra R<sup>l</sup>. academia acerca de los extremos que se me piden relativos a este interesado.

Dios guarde a V.S. m<sup>s</sup> a<sup>s</sup>. Madrid y junio 7, de 1819.

Vicente López”.

- “Madrid, 8 de junio de 1819.

El Archivero D<sup>n</sup> Juan Pascual Colomer expondrá cuanto conste de D<sup>n</sup> Andrés Rosi en el Archivo de la Academia para evacuar el informe que se cita. Navarrete.

D. Andrés Rossi o Rosso fue discípulo de esta Real Academia de S, Fernando donde comenzó sus estudios desde las aulas de principios. En Junta ordinaria de 7 de 1º de enero de 98 a figuras en la de 3 de junio del mismo año al yeso; y en la de 2 de diciembre del expresado año al Natural.

En el concurso general de 1799 hizo oposición a la 2ª clase de Pintura en la cual obtuvo cinco votos favorables para el premio primero, y por 6 votos le fue adjudicado el premio 2º, el cual consiste en una medalla de plata de ocho onzas, y le fue entregado solemnemente en Junta Pública por mano de S.A.R. el Serenísimo Señor Ynfante Príncipe heredero de Parma que la presidió. Tenía Rossi entonces 18 años.

En el concurso siguiente de 1802 se opuso a la 1ª Clase de la misma arte y tuvo un voto a su favor para el premio segundo.

Nada consta en el Archivo en contra de la aplicación y buena conducta de este discípulo; antes al contrario debo decir en honor de la verdad que deseoso sin duda de sus mayores adelantos concurría con bastante frecuencia a esta Real Biblioteca de mi cargo para consultar las obras pertenecientes a la Pintura que existen en ella. Madrid 12 de junio de 1819. Juan Pascual Colomer”.

#### **Doc. XCVII**

##### **Presentación de obras de José Rubio**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-85*

*Junta ordinaria, 7 de diciembre de 1786.*

- “El discípulo Dn. Joseph Rubio presentó una estampa de la Flor y Rama del arbol lila, y en un papel suyo que lei decia esta estampando de colores en una sola lamina y en el precisa tiempo de cinco minutos, siendo como un ensayo de lo que espera hacer en esta linea. La Academia se agrado de la aplicación de este joven y quedó en manifestárselo”

#### **Doc. XCVIII**

##### **Pinturas de José Rubio**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-85*

*Junta ordinaria, 1 de abril 1787.*

- “..parecio muy bien la aplicación de este joven (Josef Feta) como también la del discípulo Josef Rubio que enseñó varias aves y mariposas del gavinete grabado y pintado por él”.

### **Doc. XCIX**

#### **Obras de José Rubio**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-85*

*Junta ordinaria de 4 de mayo de 1788.*

- “.. Di cuenta de una carta del Excmo. Señor D. Antonio Porlier, en que pedia a la Academia le informase sobre una representación que el Discípulo Dn. Josef Rubio le había hecho, y de otra del catedrático de Botánica D. Casimiro Gómez Ortega, dirigidas ambas a un mismo asunto y este era según el plan de Rubio grabar e iluminar por si o baxo su dirección muchas plantas remitidas del Perú según especificó en doze artículos de su representación. En dichos artículos propone un numero de discípulos pensionados para que le ayuden en las referidas operaciones, a los quales ofrece instruir. Dice que podrían darse trescientas laminas al año y en 6 años las dos mil y quinientas que han venido de dicho Reyno del Perú por la corta remuneración que expresa suministrarle por cuenta de S. M. cobre, agua fuerte, barnices, hierro, etc...: dice también que podrán emplearse algunos jóvenes de los Desamparados en iluminar las estampas, exercicio propio de mujeres en otros reynos, ofreciéndose dicho Rubio a la enseñanza y gobierno de todo esto mediante la remuneración que el expresado Señor Ministro tuviera a bien de señalarle.

Enterada la Junta de todo y de los diversos ramos y circunstancias de este proyecto se empezó a hablar de él, como no perteneciente a la inspeccion de la academia, cuyo instituto se ciñe precisamente a las tres nobles artes. Sin embargo para satisfacer en algú modo los deseos del Señor Porlier, se acordo se le podia contestar diciendo que las

plantas que S. E. había remitido grabadas e iluminadas por Rubio y se presentaron en la Junta, había parecido muy bien en lo que pertenece al dibuxo e iluminación, pero que lo que toca a la parte botánica que es tan esencial en las plantas para servir de estudio, no podra la Junta dar su parecer como lo podra dar D. Casimiro Gomez Ortega: que en abono de Rubio podia decir la Academia haber obenido algunos premios ofrecidos en divesos tiempos a quien mejor pintase de aguada alguna flora: que por lo respectivo al plan y reglamento de dicho Rubio, nada podía asegurar la Academia, el qual pendia de muchos incidentes faciles de sobrevenir en los seis años que ofrecia dar acabada la obra, últimamente que podria S. E. desengañarse por si mismo experimentando en parte en parte los primeros efectos de este plan que siendo correspondientes, tambien Rubio seria acreedor a la recompensa que se le hubiese de dar, precediendo siempre los informes que sobre la exacttud formas y colores de la planta diere el expresado Dn. Cosme Gomez Ortega, como tan inteligente es en la materia, y tan celoso del honor de la nación”.

### **Doc. C**

#### **Solicitud de José Rubio del título de Académico de Mérito**

*AABASF, Académicos de Mérito, 174-1/5*

- “J. O. de 3 de Julio de 1791. D. José Rubio. Denegado.”

“Exmo. Señor.

D<sup>n</sup>. Jph. Rubio: Natural de Valencia discípulo de la R<sup>l</sup>. Academia de S<sup>n</sup> Fernando, y Maestro de la Escuela de dibujo en la Casa de los Desamparados: puesto a los pies de V. E. con el mayor rendimiento dice se halla deseoso de adquirir el título de Académico de Merito por la carrera de Flores, por haver echo en esta el exponente sus estudios, y haver adquirido los dos premios, como consta en la misma R<sup>l</sup>. Aademia, por tanto.

Supp<sup>ca</sup> A. V. E: le conceda el permiso para empezar su obra, gracia que espera merecer de la justificación de V. E. en que recibira Mrd. M<sup>d</sup>. 3 de Julio de 1791.

Josef Rubio.”

**Doc. CI**

**Solicitud de Juan Rubio para ser nombrado Académico de Mérito**

*AABASF, Libros de juntas 85-3*

*Junta ordinaria, 3 de julio de 1791.*

- “El profesor de Pintura Dn. Juan Rubio solicita también con memorial ejercicios para el grado de Académico de Merito en el Ramo de flores en que ha hecho sus estudios y ganado dos de los premios pecuniarios que la Academia propuso por los años de (...). Considerando la Junta que la pintura de flores no constituye merito propio y completo para calificar a un profesor y constituirle igual con los Académicos que han alcanzado este titulo en la carrera principal de las tres artes; se acordó decir a Rubio que su aplicación era loable pero no adecuada por si sola para la incorporación a que aspiraba y que por lo mismo no se le podía dar el asunto que pedía únicamente de flores.”

**Doc. CII**

**Memorial de José Rubio**

*AABASF, Libro de Juntas, 85-3*

*Junta Ordinaria, 7 de Enero de 1798*

- “Don Josef Rubio, Discípulo de la Academia, dibujante y grabador de las Reales Floras de América, presento memorial pidiendo se le expidiese un certificado que acreditase su aplicación al estudio del diseño de flores, fruteros, etc..., en por los años de 1780 gano dos premios pecuniarios ofrecidos por un individuo Honorario de la Academia, y lo adjudico este en virtud de votación secreta. La junta acordó se diese al dicho Rubio un certificado de lo que constase y fuese de dar”.

**Doc. CIII**

**Súplica de José Viladomat Esmandia**

*AABASF, Libro de Juntas 3-82*

*Junta Ordinaria, 2 de abril de 1769.*

- “También dio cuenta su excelencia de otro memorial, ñeque Joseph de Viladomat y Esmandia vecino de Barcelona presentando dos quadros al olio de su invención, delos quales uno representan los quatro elementos y otro la sibila Eritrea suplica se le de la graduación de Académico de Merito. S. E. no lo propuso para ella ni para otra dejando al juicio de los profesores la censura o estimación que mereciesen los referidos a los quadros. Y aviendo todos declarados contentos que no tienen merito alguno ni aun prometen la menor esperanza de que su autor la adquiriera acordó la Junta se le devuelvan y que no ha lugar a su pretensión”

**Doc. CIV**

**Nombramiento de Cristobal Vilella como Académico Supernumerario**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-82*

*Junta Ordinaria, 7 de septiembre 1766*

- “El señor Viceprotector dio cuenta de un Memorial de Critobal Vilella y de otro de Joph Cantellops, Discípulos de la Academia Naturales de la Ciudad de Palma en Mallorca, los quales repitiendo las persecuciones que han padecido en aquella capital de parte del Gremio de Doradores Pintores Charolistas y escultores por no haverse incorporado a ellos: hacen presente vinieron desde aquella isla a oponerse a los premios en el ultimo curso en que cumplieron con su obligación así en las obras de pensado como en la prueba de repente; que para merecer que la junta los mire con piedad y les conceda una graduación que les libre en Mallorca su patria de las citadas persecuciones y pueda ser estimulo para la aplicación de otros, presenta Vilella dos cuadritos de su invención que representan unas cajas de dulce, garrafa, chocolatera y otras piezas de repostería y el otro varios papeles estampas y Naipes todos de olio y Cantellops un Bodegón copiado



por un original de Velázquez. La junta en vista de que hay algún mérito en estas obras en atención a la grande aplicación de estos discípulos de quien informaron muy bien todos los profesores en consideración también de que es justo recurrir del modo posible a que a los verdaderos Profesores y aplicados a las artes, no se les atropelle los gremios de los que usurpan el nombre de pintores escultores y arquitectos sin serlo acordó por uniformidad de todos los votos conceder a los dichos Cristóbal Vilella y Joseph Cantellops el Grado de Académicos Supernumerarios por a Pintura y que de ello se les despachen los títulos correspondientes.”

#### **Doc. CV**

##### **Libros de con diseños de animales y flores de Cristobal Vilella**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-83*

*Junta ordinaria, 2 de abril de 1773*

- “Don Cristóbal Vilella Académico Supernumerario por la pintura presenta dos libros de diseños con aguadas de plantas, flores, frutas, peces y aves hechas por el natural varios pájaros desecados en estado de conservarse, una especie de fachada con las armas reales adornada de figuras alegóricas de conchas, Caracolas y otros mariscos, otra pequeña colección de petrificantes, plantas de mar y caracolas; y en su memorial, con que lo acompaña, pide a la academia que hallándolo digno de ponerse a los pies el Rey se sirva recomendarlo al S<sup>or</sup>. Protector. Aviendose examinado todo atentamente por los profesores de todas las artes, declara que esta dispuesto con primer ingenio y curiosidad y de común acuerdo convinieron en que estos otros son dignos de ponerse a los pies de S. M. y su autor mas a propósito para ser empleado en la colección, disposición y conservación el Gabinete de Historia Natural, para cuyos diseños manifiesta en las dichas obras y otras curiosidades mui particular talento. La Junta en esta atención acordó que en su nombre recomienda al Sr. Protector al expuesto Vilella y sus obras pidiendo a S. E. le facilite presentarlo a S. M. y destinarlo al Gabinete de Historia Natural puesto que podría servir en el ventajosamente”.

**Doc. CVI**

**Solicitud del título de Académico Honorario de Cristobal Vilella**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-86*

*Junta ordinaria, 7 de agosto de 1796*

- “Leí un memorial de D. Cristóbal Vilella, Académico Supernumerario por la pintura desde el año de 1766, en que haciendo presentes sus estudios antiguos en la Academia, y los meritos que ha contraído en servicio de S. M. con respecto al Rl Gabinete de Historia Natural, pedía que se le condecorase con el título de Académico Honorario u otro. Enterada la Junta de lo expuesto por Vilella, acordó no ser estos méritos correspondientes en propiedad al título que pretende en la Academia”

**Doc CVII**

**Memorial de Cristobal Vilella**

*AABASF, Académicos, leg. 18/CF 2*

- “Junta ordinaria de 7 de agosto de 1796.

Excmo. Señor

D. Cristóbal Vilella. Académico Supernumerario de esa Real Academia de S. Fernando a V.E. rendidamente Suplica

D. Cristóbal Vilella con el más profundo respeto a V.E hace presente: que habiendo tenido el honor de ser admitido por Discípulo de esa Real Acedemia en la Junta Ordinaria celebrada en el mes de marzo de 1760 matriculandosele en los libros de Asientos y habiéndose exercitado en las Salas de dibujo fueron tales sus adelantamientos que en la celebrada por el de octubre del mismo año con presentación que hizo de varias copias diseñadas, sele dio el pase a la sala de modelos y estatuas antiguas, donde continuando sus adelantamientos por la mucha aplicación y anelo a este efecto se le consideró capaz para pasar a la última sala del modelo Natural, en la que asistió ejercitándose en el colorido y otros estudios vajo la dirección y enseñanza del Caballero Dn. Antonio Mengs primer pintor de S. M. y Director Excelentísimo de dicha real academia, según consta de la certificación que le fue dada con fecha de 11 de Agosto de 1763, por D<sup>n</sup>. Juan Moreno y Sánchez Conserge de ella y autorizada por su secretario D<sup>n</sup>. Ignacio de hermosilla y de Sandoval, y por los progresos que hizo y tubo mereció sele confiriese el Título de

Académico Supernumerario por la Pintura en 10 de Octubre de 1766 y en la Junta Ordinaria de 2 de Abril de 1773 se dignó librarle la siguiente certificación

D<sup>n</sup> Ignacio de Hermosilla y de Sandoval Caballero Pensionado de la Real y distinguida Orden Española de Carlos tercero, del Consejo de S.M., su secretario y de la real Academia de San Fernando =. Certifico que en la Junta Ordinaria que en 2 de Abril de este año celebró la real Academia se presentaron por parte de D. Cristóbal Vilella Académico Supernumerario por la pintura en ella, dos libros de Diseños con Aguadas de Plantas, Flores, Frutas, Pezes y Aves hechos por el natural, varios pájaros desecados en estado de conservarse, una especie de fachada con las armas reales adornadas de figuras alegóricas de conchas caracoles y mariscos y otra pequeña colección de Petrificaciones, Plantas de mar y caracoles, sujetándolo todo al examen y censura de la Academia. Y habiéndose reconocido atentamente por los profesores de todas las artes declararon que todo está dispuesto con primor, ingenio y curiosidad, y de común acuerdo convinieron en que estas obras son dignas de ponerse al P. del Rey y su autor muy a propósito para ser empleado en la colocación, disposición y conservación del gabinete de Historia Natural para cuyos diseños manifiesta en dichas obras y otras curiosidades muy particular talento. En cuya atención la Junta acordó recomendarlo y lo recomendó al Excmo. Señor Protector, Marqués de Grimaldi, pidiendo a S. E. facilitase la presentación del mismo D<sup>n</sup>. Cristóbal Vilella y sus obras a S. M. y destinarlo al Gabinete de Historia Natural persuadida a que podría servir en él ventajosamente. Como todo consta del acuerdo de dicho día dos de abril de este año y de los asientos de la Secretaría de mi cargo a que me refiero. Y en consecuencia de lo resuelto en la Junta Ordinaria de este día doy la presente en Madrid a primero de Junio de Mil setecientos setenta y tres.= Ignacio de Hermosilla y de Sandoval.

Cuías obras citadas en la precedente Certificación mediante la palabra empeñada al E<sup>xmo</sup>. S<sup>or</sup> Duque de Bejar por medio de este tubo el honor de presentarlas a S. M. siendo príncipe de Asturias y con su R<sup>l</sup>. Orden de 21 de Mayo del referido año de 1773, se dignó S. M. destinarle a la Ysla de mallorca a el acopio de disecación y para copiar del natural todas las aves, Pezes, plantas y otras curiosidades para el aumento del R<sup>l</sup>. Gabinete de Historia natural, que aún no se había colocado en esta corte y las primeras que con el R<sup>l</sup>. permiso de S. M. de 18 de Agosto del propio año de 1773 remitió y ueron de su R<sup>l</sup>. grado consistieron en una Adoración de los Reyes que trabajó de figuras de cera de varios colores, un nacimiento pintado de miniatura colocado todo en perspectiva en una rica urna de varias maderas de dicha Ysla, formando adornos de embutidos con los

correspondientes envases de plata y custodiado con cristales, y en un libro, copiado del Natural en figuras los trages de todos los estados de los habitantes de dicha Ysla con sus respectivas explicaciones.

Que desde el citado año de 1773 hasta el 1777, tubo el honor de haverle manifestado S. R. M. por varias cartas que de su real Orden le escribió el Excmo. S<sup>or</sup>. Duque de Uzeda Sumiller de Corps haver sido de su agrado todas las producciones remitidas, y con particularidad por la de 15 de Julio de este último año haver sido de mucho gusto de S. M. las curiosidades que remitió adquiridas en el viaje de Italia que para más adelantamiento acababa de hacer con su R<sup>l</sup>. aprobación.

Que havindo hecho presente a S. M. que en el Gavinete de Historia Natural no tenían Pescados disecados, y habiéndose dedicado a este trabajo remitió el Taburón, tres lobos marinos y del mas grande el Esqueleto, el Atún, el Martillo, el Perno Marino, el espadon de Narbona, el Bote, el Pez Espada o Emperador, el Mero, la Tintorera, el Pulpo, el Galápago o Tortuga, y más de doscientos mas incluso los Tenascos, siendo los primeros de muchos quintales de peso y de mas de veinte palmos de largo, hasta minorarlos en proposición siendo de una libra el más pequeño, y si se hubiesen de mencionar una por una a las restantes producciones marítimas tanto de corales como de Lithofitos, algas, y demás corallinas sería menester muchos volúmenes, formando tanto de los Pescados como de los demas piezas las correspondientes notas históricas levando regla método y clase, todo lo qual que queda expresado antes de su colocación en el citado Real Gavinete tubo la Onra de presentarlo personalmente a la alta comprensión de SS MM. y ue de su Real agrado.

Que el expresado E<sup>xmo</sup>. S<sup>or</sup>. Duque de Uzeda le hizo saber que S. M. con Real Orden de 10 de Junio de 1778 se havia dignado aumentarle cien ducados mas anuales a los Doscientos que gozava en atención a los buenos servicios y cumplimiento de sus Reales ordenes.

Que con fecha de 9 de Noviembre de dicho año de 1778 se le comunicó por dicho E<sup>xcmo</sup>. haverse dignado S. M. que desde Mallorca fuese el conductor de un Tocador que trahía a poner a S. R. P. y a los de la Reyna nuestra Señora, en el que venía colocada una completa colección de todos los mariscos más preciosos que en el mar se crían cuia Pieza y demás curiosidades que le acompañan para el Real Gavinete fueron del agrado de SS. MM.

Que igualmente lo fueron unas Pieles de Pescado y una Perra de Presa remitidas posteriormente según según que le participó S.E. con fecha de 15 de Mayo de 1779 y con

la de 29 de Octubre del mismo lo hizo de haverlo sido también de su Real agrado unos diseños de los grandes pescados que tenía disecados.

Que noticioso el Excmo. Sr. Ministro de Estado de los Trabajos que prestava para el aumento del Real gabinete le previno con orden de 8 de Julio de 1780 haverle librado una ayuda de Costa de treinta Doblones y con fecha de 28 de Agosto siguiente le ordenó dicho Excmo. Sr. remitiese los pescados raros y demás producciones extrañas de la Naturaleza que tenía recogidas de las quales furon del Real agrado de S. M.

Que en 29 de este mismo es de Agosto de 1780 el Excmo. Sr. Duque de Uzeda le comunicó el Real Permiso para presentar a SS. MM. la cuna que havia trabajado para el primer Infante que dio a luz la Reyna nuestra señora juntamente con las demás producciones para el Real Gavinete, todo lo qual fue de su Real agrado y una ave disecada nominada Damisela de Numidia, especie de garza y Ave muy rara que en sus obras trae Bufón en Lámina.

Que con fecha de 10 de Julio de 1781 le aviso dicho E<sup>xcmo</sup>. Sr. haver presentado a S. M las Pieles de Lobos marinos que fueron de su real agrado.

Que habiendo pasado con Real Permiso de S. M. de 4 de Septiembre de dicho año de 81 a la Ysla de Mahón a recoger algunas producciones que los oficiales Ingleses habían dejado quando se refugiaron en el Castillo de San Felipe permaneció a su Real servicio hasta que con Rl. Orden de 20 de Octubre del mismo año se le previno se retirase.

Que con Real orden de 15 de Noviembre de 1782, se remitió a S.M. varias Aves disecadas, Pezes, y otra ave Damisela viva y un tarro guarnecido de mariscos y pelas fias que igualmente fue de su Real agrado.

Que con R. Permiso de S. M. de 22 de Diciembre de 1784, presentó a S. R. P. y a los de la Reyna cerca de noventa quadros con cristales y marcos de todas las mas preciosas maderas preciosas, maderas de dicha Ysla de Mallorca colocando en ellos las vistas de puertos y calas donde habitan los Pescadores, y con los barcos de varias construcciones y los árboles de los países y Peñas de primer segundo y tercer termino son naturales de coralinas, focus, algas y otras Plantas Marítimas que por haver sido de su Real agrado mandó S. M. los dejase en su Real Palacio y que los restantes Mariscos y Pezes se colocasen en el Real Gavinete, como también dos figuras del tamaño natural de un Indio y una India vestidas de plumas, que por haverle parecido bien ejecutadas le mando a trabajar figuras de Nacimientos en tres años consecutivos con Ganados y otras obras que remitidas le notició el expresado Excmo. Sr. Duque de Uzeda en fecha de 10 de Enero de 1787, haver sido mucho del agrado de S.M.

Que igualmente lo fue la presentación que hizo a S. R. P. con su Real Permiso de 31 de Julio de este último año de la Babicosa cuio Quadrupedo criava vivo y otras obras de pintura en unos quadros al olio que uno y otro mandó S.M. quedase en su quarto y que las demás varias producciones Marítimas que lo acompañavan parasen al Real Gavinte, en cuiu ocasión se dignó S. M. mandarle pasar a Vaencia dándole la comisión para hacer trabajar y remitirle ojos de cristal para figuras de zera y evacuada que fue esta comisión según se le notició en fecha de 2 de oviembre de dicho año fue de su Real aprobación.

Que el E<sup>xcmo</sup>. Señor Ministro con fecha de 18 de Junio de 1788, mandándole remita trasladar Piezas que tenga recogidas por el Real Gavinete, lo hizo y fueron del Real Agrado de S.M. según le notició S. E. en fecha de 9 de Noviembre del mismo año habiéndole sido mandar pagar su importe y flotes.

Que exaltado ya S. M. al trono le concedió su R. Permiso con la Orden de 18 de Marzo de 1789 para presentar a S. R. P. los quadros al oleo que le mandó pintar, por haber sido mucho de su R<sup>l</sup>. agrado otros que anteriormente le havía presentado, como también los dos perros sin brazos para el Real Gavinete con otras producciones marítimas a cuiu vista se digno S. M. preguntarle el como las sacavan del mar, a que tubo el onor de contestar informándole de palabra a S. M. y formando después un plan en Pintura con el Barco, Pescadores y aparejos para la pesca del coral que ya en dicha Ysla estava olvidada.

Que en esta misma ocasión haviendo manifestado a la alta penetración de S. M. sobre el punto de haver descubierto en aquella Ysla algunos minerales le formo otro plan de que resulto havele sido comunicada su Real Orden de 4 de Mayo de 1790 por D. Manuel Ximenez Breton en 18 del mismo, en orden de la qual remitió las producciones a saber: Plomo de dos calidades, carbón de piedra, cobre, Princiio de veta de minio y de mezcla de Azoque, Tierra Búcaro, Jabón de Piedra, Bolo colorado, Almagre de dos especies, Fripol, Marquesitas, Cristal de Roca negro, en cilindros de ocho caras desde el tamaño de un Gramo de alpiste hasta el de un huevo de Gallina, ocho clases de tierras blancas, solidas y útiles para obra fina y Barniz de tres suertes que encajonados y entalegados de media arrova acompañándolas las correspondientes notas como expresava dicha Orden se remitieron a la Disección de Moedas y Minas.

Que con el obgeto de poder remitir a S. M. por el Real gavinete las varias producciones marítimas y pescados que ha necesitado y necesita para copiar en quadros ab olio como se le esta encargado y no tener que comprarlas a costa de su Real Herario como se hacía a los marineros que casualmente las sacavan, formó plan, el que presentó al Comisario Ynterino D. Felipe de Aguera, quién en su vista congregó el Gremio de Pescadores y con

el asenso de estos se lo aprobó en 17 de Octubre de dicho año de 1790 de que resulto el buen efecto de ahorrar a S. M. la compra de varios Mariscos y Pescados para disecar y copiar en quadros al olio.

Que en virtud de la concesión que mereció a S. M. en 11 de Mayo de 1790 dicho de poderse dedicar a la Pesca del Coral que empezó a su costa, remitió a S.R.P. cinco ramas para que viese esa de la mejor calidad pidiendo al mismo tiempo su Real Permiso para poderlo laborar a cuio efecto se dignó mandar con fecha de 23 de Diciembre siguiente comunicarle dicho real Permiso para trabajar del coral de mejor calidad Adornos de gusto y de nueva invención solo para S. M. y la Reyna ntra. sra. habiéndose después formado la nueva compañía de Fábrica y Pesca del coral en esta Corte.

Que en cumplimiento del citado Real Permiso empezó la nueva laboración del coral, en un aderezo para la Reyna ntra. sra. que consiste en unos adornos para la caveza, un collar, unos pendientes, una pieza para el pecho igurando una alegoría alusiva con figuras, Pezes y otras obras al mar Mediterráneo, unos Broches colocando los atributos de los dos mundos con las columnas del Plus ultra y el León de España que lo custodiava, una sortija que en el centro del obalo de coral coloco una zifra, con oro de tres colores y perlas, del Augusto nombre deriva Carlos quarto y por difinición la Real Corona, dos cadenas de relox, y unas evillas, cuias piezas a mas del coral hay otra producción mui blanca que con las Perlas orientales y a sus respectivos lugares adornos de oro de varios colores, causa mucha armonía a dicha obra, la qual con su correspondiente cjón figurando en el de varias maderas adornos y en la superficie una Zifra de Flores con su corona con el Augusto amable y pausable nombre de Maria Luisa y acompañado de seis quadros pintados por si mismo al oleo con marcos adornados de relieves de coral, Mariscos y Marfil, con más tres Árboles de coral y otros de la clase de Lithofitos curiosos por verse en sus ramas la cria en Huevos ya formados los pezecitos de la clase de Gat vaire y también una Piedra Preciosa con muchos principios de reteporas, madeporas y Lithofitos en la superficie y en la otra parte varias ramitas de coral, de forma que con esta piedra y sus producciones se puede tomar claro conocimiento de la forma y modo como se cría el coral y mirándolo con lente se observa muchos primeros de la naturaleza, tubo el apreciable onra de presentarlo al Excmo. Sr. Principe de la Paz, Protector y amparo de los Profesores de Artes, havindo obtenid el singular favor y dicha de que todo fuese del real agrado de SS. MM. y de la aprobación de S. E.

Notas

1ª.....Que en el año de 1784, habiendo compuesto una Historia del reeino Animal, vegetal y Mineral de la criada Ysla que por el Illmo. Conde de Campomanes fue pedida a aquel Intendente D. Miguel Ximenez Navaro para la Academia exponiéndola a su venida por dicho tiempo para presentar varias producciones a L. R. P. de S. M. le habló sre. este particular en su propio Real Quarto y diciendo quería una copia para leerla puso en sus Reales Manos la original con la que se quedó y le mandó llevar la copia al expresado Sr. Conde a quien parece se la pidió el Capitán de navio D. Josef Bargas al tiempo que compuso la Historia de las tres Islas baleares de Mallorca, Menores e Ibiza.

2º..... Que en el de 1789, puso en manos del oficial del Ministerio de Marina D. Pedro Enriquez en el real Sitio del Escorial, un plano para mejorar la Fábrica de los Escudos para las banderas de la Real Armada que se principiaron a estampas en la Ysla de Mallorca, y ahora se hace en Tarragona el que le fue devuelto para que pudiese comunicar al comisario de dicha isla las noticias tan útiles a conseguir las faltas y producción su mayor adelantamiento.

3ª..... Que en el presente de este de la fecha habiendo ido de Inspector de la Matricula de la citada Ysla D. Joaquín de Sierra le pidió este una noticia en atención a tomar alguna luz a cumplir con la comisión que llevaba sobre el tráfico de comercio Navegación y Pesca, la qual compuso añadiendo en ella los nombres de los Puertos, Calas y Playas con los fondaderos y utilidades que se podrían conseguir con la corrección de los abusos de la pesca y de los que se dedican al ilicito comercio la que fue de su aprobación.

Todos estos documentos y las Reales Órdenes citadas como varias cartas del Director del Real Gavinete de Historia natural D. Pedro Francisco Dávila que originales tiene en su poder y acreditan los cortos meritos del Expediente parece que le hacen acreedor de disfrutar el goze de algún más título que elo de Acaémico Supernumerario: Por tanto a V. E. rendidamente.

Suplica que en atención a quanto deja relacionado y por un efecto de su notoria benevolencia se sirva en uso de ella tener la vondad de honrarle con el Título de Académico honorario o el que sea del agrado de ese distinguido cuerpo en cuia gracia recibirá particular merced. Madrid 16 de Julio de 1796.

## **Doc. CVIII**

### **Cuadro de Gregorio Ferro**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-82*



*Junta Ordinaria, 22 de diciembre 1765*

- “Gregorio Ferro presentó la copia de un cuadro bodegón de la escuela al parecer de Murillo.”

**Doc. CIX**

**Sobre la creación de una escuela de diseño en la Academia**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-83*

*Juta Ordinaria, 4 de diciembre de 1774*

- “...el Señor Presidente Conde de Baños expuso consideraba mui conveniente al publico, que de tantos Discípulos como concurren a los estudios se apliquen algunos al de flores, al de frutas, al de adornos, y otros ramos, que aunque inferiores al de la figura, son mui útiles, asi para los tejidos de seda, como para los adornos de las casas, y otros muchos usos: que s. e. no solo por su propio conocimiento, sino por dictamen de personas respetables creía oportuno, que en la Academia se estableciese Sala especial para los expresados ramos respecto a que la misma Academia ha comprendido su importancia por el mismo hecho de haver graduado de Académicos en ellos a varios Profesores, como D. Candido García Romeral en las Flores, a D. Mariano Nani en Bodegones y últimamente a D. Ramón Castellanos en las Frutas: por todo lo qual s. e. recomienda a la Junta este asunto para que meditase los medios mas propios de hazer al publico el servicio de que tuviese artífices para los expresados fines. La junta tuvo desde luego por mui propio del zelo de s. e. esta proposición, y aunque se hizo mención de haverse tratado de ello otras veces, y algunos profesores expusieron que en los estudios de la figuras y sus partes esta virtuosamente el de flores, frutas y demás ramos sin embargo se acordó que se vuelva a tratar de intento este punto, inclinándose desde luego la mayor parte de la Junta a que es preciso establecer estos estudios”

**Doc. CX**

**Escuela de dibujo en Barcelona**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-82*

*Junta ordinaria, 7 de mayo de 1775.*

- “.. El excelentísimo señor Presidente manifestó una carta escrita a s. e. en Barcelona en 6 de Abril por D. Pedro Pascual Moles: di cuenta de que abría dos meses que empezó a establecer de cuenta de la Junta particular de comercio en aquella capital una escuela gratuita de dibujo: que estudiaban ya 330 discípulos sin mas de sesenta pretendientes de todas clases y oficios: que a todos se les da de valde lapicero, lápiz y papel: que los mas hacen flores y adornos propios de sus oficios y fábricas: que este verano se pondrá el modelo en yeso para alguno mas adelantados: que hay pocos que puedan ver el natural”.

**Doc. CXI**

**Escuela de dibujo en Murcia**

*AABASF, Libros de Juntas, Libro 84-3.*

*Junta ordinaria, 6 de febrero de 1780*

- (...) “hable de una orden del rei para establecer en Murcia escuela de dibuxo y Junta Preparatoria a petición de dicha ciudad y como en esta orden se prevenía encargar particularmente a dicho establecimiento la enseñanza de la buena forma en quanto a muebles, utensilios, etc, y además la inversión y buen gusto para el texido de flores y otros ornatos que pueden ser útiles en los texidos de seda; se conferencio sobre este punto y se dixo que dimanando todo la buena simetría y proporción de dichas cosas y consistiendo radicalmente en el conocimiento de la arquitectura, siempre se debía esperar de su cultura el adelantamiento de aquellos ramos y en quanto a los texidos se dijo que pues consistía su principal estimación respecto al publico en el capricho y novedad de invenciones como también en entenderse los que las hagan con Fabricantes de sedas, para saber de ellos los colores que pueden hacer, o no hacer bien, en los diversos campos de

las mismas, parecía que era difícil juntar estas circunstancias en Países donde no hubiese alguna copia de dichas fábricas y como en la citada real orden, venía expresada que se complacería S. M. en que se le presentara por mano del Señor. Protector una decena de dibujos para estofas de seda, executados por los discípulos de esta academia, se resolvió ser el modo de desempeñar este encargo lo mejor que se pudiese.”

## **Doc. CXII**

### **Premios por diseños de flores**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-84*

*Junta ordinaria, 2 de abril 1780*

- “El Señor Viceprotector dixo haber ofrecido un aficionado, dos premios a los discípulos de la Academia que mejor dibuxasen y pintaran de aguada, en quartillas de papel de olanda, seis ramitos de árboles que expresaba un cartel que su señoría había hecho poner en una de las puertas de la Academia en que se decía que el primer premio seria de seiscientos reales al que mejor se portase y el otro de quatrocientos para quien se acercase mas al primero, debiendo los concurrentes presentarme sus obras a fines de Mayo, para juzgarlos y votarlos en la Junta Ordinaria de Junio”.

## **Doc. CXIII**

### **Premios por diseños de flores**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-82*

*Junta ordinaria, 4 de junio 1780.*

- “Estuvieron expuestos en esta junta la obra de los discípulos de la Academia concurrentes a los dos premios de 600 y 400 rs. que se habían de dar a los que mejor pintasen de aguada en quartilla de papel de holanda seis ramitos de árboles con su flor,

como se expreso en la Junta Ordinaria de 2 de Octubre de Abril anterior y haberlo señalado las respectivas obras con las letras V, S y O. se procedió a la votación y de dieciséis vocales que hubo, los quince estuvieron por la V y quedo asignado el primer premio de seiscientos reales a Josef Rubio a cuyas obras correspondía dicha letra: para el segundo de quatrocientos, votaron todos por la S que estaba puesta en la de Pedro Cordalle y en esta forma quedaron destinados los dos premios. Haciendose cargo el Caballero que los ofreció que siendo tres los concurrentes solo uno había de ser el desconsolado, me hizo entregar antes de la junta doscientos reales para entregar a este, cuya accion se celebros mucho, y se destinaron al que hizo las obras de la letra O que era Lorenzo Barrutia.”

#### **Doc. CXIV**

##### **Premios por diseños de flores**

*Libros de Juntas, Libro 84-3.*

*Junta ordinaria, 3 de septiembre de 1780.*

- “Estuvieron expuestas las obras de los concurrentes al premio de frutas y flores ofrecido por un aficionado. Fueron Josef Rubio, Josef López Enguidanos, Diego Díaz, Lorenzo Barrutia y Josef Maea. Se habían señalado las obras de dichos concurrentes con las letras A, E, I, O y V. Para el primer premio de seiscientos reales hubo 16 vocales de los quales ocho estuvieron por la letra I que correspondió a Diego Díaz y se le asignó: siete votos tuvo la letra A, que estaba puesta en los dibuxos de Josef Rubio y uno la E, puesta en los de Josef López de Enguidanos. Para el segundo premio de quatrocientos rs. tuvo los mismos vocales y de los quales nueve votaron por Josef Rubio, a quien se dio, y siete para Josef López Enguidanos. Alabo toda la Junta el trabajo y diligencia de todos los discípulos en este concurso, juzgándolos dignos de remuneración aun a los no premiados, particularmente a los cuatro no premiados”

**Doc. CXV**

**Pago de premios**

*AABASF, Libros de Cuentas de 1780. Libro 222-3*

- “Yt setecientos y veinte reales de vellon que he pagado a Joseph Rubio por seis dibuxos de muestras de telas de orden del sr. viceprotector consta de ello y su recibo nº 16....720”

“Yt. es data un mill y ochenta rs de vn. que de orden de la Academia he satisfecho a los discípulos Josph Lopez de Enguidanos, Lorenzo Barrutia y Joseph Maea en gratificación de los dibuxos de flores que hicieron consta de lo expresado orden y sus recibos nº 19...1080”

Recibo nº 16

“De orden del Sr. Vice-protector Marques de la Florida Pimentel, dará V. M. a Josef Rubio doce doblones sencillos por seis dibujos que ha hecho de muestras para tejidos, según disposición de la Academia. Con el recibo correspondiente se le abonará a v. m. en sus cuentas dicha cantidad.

Dios guarde a V. m muchos años. Madrid 6 de Julio de 1780

Antonio Ponz

Reciví esta cantidad Joseph Rubio

Dn Juan Moreno y Sánchez”

- Recibo nº 19

“La Junta de ayer acordo que a los discípulos Josef lopez Enguidanos, Lorenzo Barrutia y Josef Maea, les de v. m. trescientos sesenta reales a cada uno en atención a lo bien que se portaron en el concurso a los ultimos premios de flores que a pluralidad de votos obtuvieron Diego Diaz y Josef Rubio, y con los recibos de lo expresado Enguidanos, Barrutia y Maea lo avonaron a v. m. en sus cuentas. Dios guarde a S. m. muchos años. Madrid, seis de Noviembre de 1780

Antonio Ponz

Sr. Dn. Juan Moreno Sánchez

Recibi trescientos rs. de vn. Josef Lopez de Enguidanos

“ “ Lorenzo Barrutia

“ “ Joseph Maea”

#### **Doc. CXVI**

##### **Cuadros de Miguel Salas**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-84*

*Junta ordinaria, 5 de noviembre de 1780*

- “(...) manifesté una copia de un ecceomo y dos frutereros, pintados por el natural que me había entregado el discípulo Miguel Salas para manifestar a la academia su aplicación y oír sus correcciones. Pareció bien a la junta la aplicación de este joven, considerándolo digno de que se le animase a continuar”

#### **Doc. CXVII**

##### **Concurso de flores en Valencia**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-84*

*Junta ordinaria, 4 mayo de 1783*

- “Exemplar impreso para el concurso a los premios ofrecidos por la Real Academia de San Carlos de Valencia por el Dibujo de Flores, cuyo impreso se acordó mandar fixar en una de las puertas de los estudios de esta R. Academia de San Fernando”

#### **Doc CXVIII**

##### **Cuadros de José Rosa**

*AABASF, Libro de Juntas, libro 85-3*

*Junta ordinaria de 2 de diciembre de 1787*

- (fol. 63) “En la Junta particular de 7 de octubre ultimo se trató el modo como crear Académico de Mérito en la Pintura a dn. Josef Rosa director de la Galería Imperial, quien se valió del difunto S<sup>r</sup> Conde de Aguilar para conseguir esta condecoración. A dicho fin envió a la Academia un quadrito qe representaba dos figuras y diversos animales. Con tal motivo lei una representación qe el Academico dn. Bernardo Barranco me habia entregado, donde se expresaban las circunstancias del Sr. Rosa, su afecto por nuestra nación y lo obsequioso qe siempre ha sido con los ministro de S. M. En aquella Corte. Habían examinado ya los señores Profesores dho quadrito considerandolo de un merito recomendable. Por tanto considerando la Junta que en nada se contravendria a las ordenes de S. M. Sobre la creacion de academicos tratandose de un sugeto ausente, de notorio merito y empleado por S. M. Imperial se acordó proponerlo con relacion a estas circunstancias a la Junta Ordinaria en la qual fue creado por aclamamiento quedando yo en despacharle el titulo y remitirlo al Sr. Marques de Llano Embaxador de S. M. En Viena para que se lo entregue y así se ha practicado.”

**Doc. CXIX**

**Cuadros de Margarita Caffi**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-85*

*Junta ordinaria, 3 de abril de 1791*

- “D. Antonia Martín, viuda del profesor de Pintura D. Diego Díaz (ver J.O. 3 de Sep. 1780) presento quatro floreros originales de Margarita Caffi, para que la Academia si los creía útiles se sirviese de ellos. Habiendo recomendado los Sres. Profesores de Pintura el sobresaliente merito de estos cuadros y la enseñanza que darían a los discípulos, la junta resolvió conservarlos y gratificar a su dueño con mil y doscientos rs.”

**Doc. CXX**

**Solicitud de Juan Bautista Bru**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-85*

*Junta ordinaria de 10 de enero de 1796*

- (fol. 34) “Dn. Juan Bautista Bru presento nuevamente memorial exponiendo que respecto de no haver tenido votos suficientes para obtener el grado de Academico en la Junta ordinaria de 1º de noviembre de 95 pedia que se le diese asunto de Anatomia para trabajarlo dentro de la Academia y graduarse de Academico de merito por la Pintura Academica, nombrando al mismo tiempo sugetos que lo examinasen de dha facultad. Se conferencio largamente sobre esta pretensión, considerando por una parte la necesidad del estudio de la Anatomia externa y por otra el no acostumbrar la Academia graduar a ningún Pintor ni escultor sino por pruebas del genero historiado, quedando excluidos por esta razón los estudios positivos que la pintura requiere, como son la Anatomía externa, la Perspectiva lineal y aerea y aun los generos menores como las flores, caza muerta, retratos de busto, paisajes y otras cosas que no incluyen la historia o acciones y pasiones humanas; y siendo el estudio de la anatomía un estudio puntual y servil sin acción o pasión humana no debía empezarse a hacer exemplar de recibir Academicos por este estudio, que aunque muy bueno y preciso al fin es un solo requisito para la ciencia del Pintor de Historia. Propusieron también algunos de los vocales si se le podría dar el grado de Academico supernumerario por la pintura de Anatomia; pero habiendo ya expuesto que el pretendiente no hacia tal solicitud sino de Acad<sup>co</sup> de Mérito, se inclinaron los S<sup>res</sup> Profesores a que recibiese asunto e hiciese sus pruebas como los demas pintores de genero historiado; y la Junta acordo que para la futura de febrero traxesen los S<sup>res</sup> Directores y tenientes asunto de pintura para que el dho D<sup>n</sup> Juan Bru entrase a hacer las pruebas.”

**Doc. CXXI**

**Cuadros de Luis Gil Ranz**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-84*

*Junta ordinaria, 5 de agosto 1804*



- “...presenta planos, un diseño y un quadrito al olio de un tarro de bizcochos...”

*Junta ordinaria, 5 de abril de 1807*

- “...algunos de los discípulos pensionados presentaron varios estudios en esta forma (...) Luis Gil Ranz una copia al olio de un muchacho con frutas y aves y otro de una cabeza [...] Gil Ranz atrasa.”

## **Doc. CXXII**

### **Cuadros de Tomás Hernández Esora**

*AABASF, Libro de Juntas, 3-87*

*Junta ordinaria, 1 de marzo de 1805*

- “...algunos de los discípulos pensionados presentaron varios estudios en esta forma (...) Tomas Hernández Herosa un bodegón al olio y cinco academias...”

## **Doc. CXXIII**

### **Compra de bodegones**

*AABASF, Libro de Cuentas de 1781. Libro 223-3*

- “he recibido del sr. Dn. Juan Moreno; conserje de la Real Academia de San Fernando, siete mil y quinientos reales de vellón los mismos que han importado cinco quadros para dicha Real Academia de la Almoneda que se esta haciendo en el Palacio de la Florida propio de los Mayorazgos de Castel-Rodrigo que sus medidas, señas y precios, por menor son en la forma siguiente: Primeramente uno de caza de pelo viba, de dos baras y media en quadro, en ochocientos reales de vellón; otro país de tres varas y media

de largo, y tres de alto, en mil y setecientos reales de vellón; otro de frutas y una cabeza de jabalí de quatro baras y tercio de largo y tres de cayda, en dos mil Rs. de Von; Otros dos el uno de unas águilas, comiendo a un cierbo y el otro, de frutas y flores, un gallo, y un cisne muerto, cuya partida componen la suma de siete mil y quinientos rs. de vn. arriba expresados, y para que conste donde convenga lo firmo en Madrid a veinte y dos de octubre de mil setecientos ochenta y uno

Francisco del Rey”

#### **Doc. CXXIV**

##### **Pinturas de Manuel Godoy en la Academia**

*AABASF, Leg. CF-2/16*

- “Almacén de Cristales.

*Inventario en Borrador de las pinturas y demás efectos de Bellas Artes que desde la casa de D. Manuel Godoy contigua a D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> de Aragón se trasladaron en virtud de orden judicial a dicha casa almacén*

19. Un quadro de 3 pies y 14 dedos alto por 3 pies ancho rept. retrato con una Sra con un perro, autor S.Y.D.L....1

20. Un quadro de 4 pies y 12 dedos por 4 pies ancho representa dos ánades, autor escuela flamenca....1

50. Dos quadros 4 pies de alto por 3 pies de ancho. Un florero con un cortinaje. Autor se ignora.

53. Un quadro de 4 pies alto 3 pies ancho representa un frutero. Autor se ignora.

57. Un quadro de 3 pies alto por 1 ½ pies ancho con flores y frutero, autor de Juan Vateramen.

186. Un quadro de 7 p. y 6 dedos alto por 9 pies y 10 ancho, representa un chimicó en su laboratorio autor S.Y.D.L.

**Doc. CXXV**

**Exposiciones en la Academia de San Fernando**

*AABASF, Exposiciones 1793-1851, leg. 55-2/1.*

- “El 8 de Septiembre de 1793 se decide abrir las salas de la academia 15 días al año para que se exponga pintura y la gente del pueblo la vea. Se aprueba el 13 de Oct.”

- “2-8-1795. 5 pinturas de las que se llaman bodegones por d<sup>n</sup>. Isidoro Isaura.
- 7-8-1796. Un fruteo y un florero pintados por don Juan Bautista Romero.  
Dos ramos de alabastro con macetas de lo mismo.
- 1798. Propia de D. Nicolás de la Cruz, vecino de Cádiz [...], un corral con varios animales de Salvatore Rosa, [....]. Esta pintura la ha comprado a las Carmelitas Descalzas.
- 4-8-1799. D. Juan Bautista Romero, un frutero, un florero, un grupo de panes y un dibujo colorido de corte de casaca apropiado para tejido.  
D. Santiago Alabert, dos floreros al ilo y otros de claro y obscuro.  
D. Josph Rosell, un florero.  
D. Damaso Lopez un dibuxo de Adorno de ojas.
- 8-7-1800. D. Juan Bautista Romero Individuo de la Galería de Pintura de la Real Fabrica de Porcelana tres quadros uno de Berduras, otro de flores y otro de frutas.
- 1801. Dos quadritos de uvas pintados al olio por el aficionado don Francisco Portillo.
- 1802. D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup> Lucia Gilabert ocho quadritos de paisitos, frutas y flores bordadas de sedas.  
D. Vicente Prats, un frutero, una marina y un pais de tempestad y una magdalena todo excelente.  
D. Pablo Bocino un Gloton con aves y pesca.
- 1804. Tres floreros por D. Juan Baut. Romero.
- 1806. D. Tomas Mate, un florero
- 1807. D. Tomas Hernández de Esvia (Esora), tres bodegones.  
D. Bartolome Montalvo, una liebre pintada en tabla.
- 1808. Un festón con frutas modeladas por el profesor de adornos D. Celedonio Rebesado.
- Quatro paises y un bodegón con pesca pintados por don Bartolomé Montalvo.

- 1-9-1819. Sala del entresuelo “se colocaron las obras de menor tamaño y entre ellas unos fruteros y floreros de D. Francisco Lacoma y D. Miguel de Parra, Cuatro cuadros que representaban varias aves y animales muertos y una pellería con unas gallinas hechas por D. Bartolomé Montalvo”.

- *Inventario General de los cuadros, Efigies de Santos y Estatuas de mármol que se han presentado en la Exp. Pública que se hizo en el Museo Nac. De Preciosidades artísticas en el Edificio del Ex convento de la Trinidad. 2 de Junio de 1838.*

|                                   |                                     |   |
|-----------------------------------|-------------------------------------|---|
| · Bodegón,                        | del Inf. D. Sebastián, Marco dorado |   |
| · Un Florero,                     | “                                   | “ |
| · Un cuadro con tres Borregos,    | “                                   | “ |
| · 2 Floreros,                     | de otro Infante,                    | “ |
| · 2 floreros con Jesús y S. Juan, | del Inf. ante,                      | “ |
| · Dos bodegones,                  | “                                   | “ |
| · Dos fruteros,                   | “                                   | “ |
| · Un frutero,                     | “                                   | “ |

### **Doc. CXXVI**

#### **Borrador del Inventario de la Academia de San Fernando, 1805**

*AABASF, Inventario General 1796-1805, leg. CF-1/2.*

- “Borrador del Inventario que se hizo en el año 1804

Don Bernardo Lorente de Sevilla German vecino de Sevilla en 8 de Enero de 1756 presento un cuadro de 1ª clase y por otro que por cierto se le hizo Académico Supernumerario. Junta Particular 25 de Enero de 1756

- 117. Un cordero con varias aves y frutas por D. Mariano Nani, tiene dos varas menos quarta de alto y una y media de ancho con marco dorado.

Pintor de Cámara. Académico de Mérito en 3 de Junio de 1764, falleció en.....

- 137. Un florero de Margarita.

- 143. Un florero de Margarita Caffi. Igual al del nº 137.

- 145. Un florero de Margarita. Igual al del nº 137.
- 153. Un florero de Margarita. Compañero del número 137.
- 214. Un frutero pintado por D. Ramon Castellanos, media vara de alto y algo más de ancho, con marco dorado.

Oficial de la Secretaria del Consejo de Hacienda. académico de Merito en la Clase de la Pintura de Frutas.

- 217. Un Frutero Pintado por D. Ramón Castellanos. Dos quartas de alto y algo mas de ancho. Compañero del nº 214
- 287. Una tabla con varios peces, pintado en un pergamino por D Cristóbal Vilella alto media vara escasa ancho as de media vara, sin marco

Véase acta de 1760 pag. 43 en la nota.

- 298. Un florero pintado por D. Joseph Rubio en 1780 alto 3 quartas y ancho tres escasas (*Tachado*: el Académico Supernumerario D. Joseph Garcés. Académico de Merito en 3 de Mayo de 1772)
- 301. Varias aves, una cesta de calabacines y un jarro de cobre pintado por D. Joseph Enguidanos, alto media vara y 3 pulgadas, marco dorado.

Académico de Merito en 4 de Enero de 1795

- 304. Varias aves, una olla de cobre y naranjas por D. Joseph Enguidanos. Igual al nº 301
- 321. Varios animales y Aves muertas con verduras y frutas original de Vanutreck. Quatro varas y media de ancho y tres escasas de alto con marco dorado.
- 322. Un país con buitres y otras aves con un venado moribundo. Original del mismo Pedro Boel. Quatro varas de ancho y tres escasas de alto con marco dorado”.

## **Doc. CXXVII**

### **Inventario de la Academia de San Fernando, 1817**

*AABASF, Inventario 1817, leg. CF- 2/17*

- “Sala del recibimiento y balcon largo
- 29. Otros Cuatro quadros de 1 pie y 9 pulgadas de alto con 2 pies y un pulgada de ancho representan caza muerta y frutas con algunos utensilios de cocina; su autor d. Joseph López de Enguidanos.
- 28. Otro de 2 pies y 8 pulgadas de alto con 3 pies y 10 de ancho, representan Cuatro floreros con el mismo número su autor Margarita.

#### Sala Larga

- 71. Dos quadros de 1 pie y 8 pulgadas de alto con 1 pie y 7de ancho representa dos floreros cuyo autor se ignora.
- 80. Dos floreros en tabla de 2 pies de alto, con 1 pie y cuatro pulgadas de ancho, su autor Juan Bautista Romero.
- 96. Dos floreros en tabla de 3 pies y 7 pulgadas de alto, con 3 pies de de ancho señalados bajo un mismo numero, su autor se ignora.

#### Sala del Pasillo

- 100. Otro de dos pies y 5 pulgadas de alto, con dos pies y una pulgada de ancho: representa un racimo de uvas colgado de una escarpa. De escuela flamenca.
- 118. Dos de tres pies y 4 pulgadas de alto con 4 y 7 de ancho: representa dos fruteros. Cuyo autor se ignora.
- 120. Otro de 1 pie y 4 pulgadas de alto con 1 pie y 11 pulgadas de ancho : representa un bodegón con varias figuras y una de ellas vomitando su autor David Teniers.
- 122. Dos de tres pies y 4 pulgadas de alto con 2 y 4 de ancho: representan dos floreros con varias frutas su autor se ignora.

#### Sala de Retratos

- 158. Otra de 1 pie y 6 pulgadas de alto con 2 pies de ancho representa un frutero con higos, uvas, su autor se ignora.

- 159. Dos de tres pies y 7 pulgadas de alto, con dos y 9 de ancho, representan dos floreros; su autor se ignora.

#### Sala del oratorio

- 169. Otro de 5 pies de alto, con 4 pies de ancho: representa parte de una despensa con un cordero, caza y frutas su autor Mariano Nani

#### Sala de Paso de la Biblioteca

- 228. Otro de 4 pies y 6 pulgadas de alto con 6 y 6 de ancho: representa un pavo real y varios racimos de uvas de escuela flamenca.
- 230. Otra de 4 pies y 6 pulgadas de alto con 6 y 6 de ancho: representa un canastillo con uvas y una mesa con tapete y sobre ella una fuente con varias frutas y jarrones. Escuela flamenca
- 232. Otro de 6 pies de alto con 8 y seis de ancho representa un gran florero y varias frutas su autor se ignora

#### Sala De la Biblioteca

- 251. Dos de tres pies y 1 pulgada de alto con 2 y 9 de ancho: representa dos floreros con varias frutas y verduras. Su autor se ignora.

#### Galería del Pasillo

- 262. Otro de 3 pies y 2 pulgadas de alto con 2 y 2 de ancho, representa dos floreros con varias frutas y verduras. Su autor se ignora.
- 268. Otro de 2 pies y 8 pulgadas de alto con 2 y 4 de ancho: representa un florero pintado por D. José Garcés
- 269. Otro de 2 pies y 5 pulgadas de alto con 1 pie y 9 pulgadas de ancho: representa un florero cuyo autor se ignora.
- 272.- Otro de 2 pies y 10 pulgadas de alto con 3 pies y 8 pulgadas de ancho representa un frutero con un cangrejo de mar , un limón, unas navajas. Su autor se ignora.

Pieza antes de la Reservada

- 287. Otra de 3 pies y 7 pulgadas de alto con tres pies de ancho: representa dos floreros.  
Su autor se ignora.

#### **Doc. CXXVIII**

##### **Nombramiento de M. S. Maella y F. Bayeu como directores artísticos de la Fábrica de Santa Bárbara**

*AMH, Tesorería: Registro de Órdenes, Tomo 136, fol. 270 vº.*

*Publicado por Matilla Tascón, 1960, p. 224, doc. 84.*

- “Para que las pinturas que se hazen para imitar en los tapices que se tejen en la Real Fábrica de Madrid se executen con la maior exactitud, ha resuelto el Rey que haya dos pintores que se empleen en estas obras y otras qualesquiera que ocurran del real servicio, y se ha servido S. M. nombrar a don Ramón Baieu y don Francisco Goia, con la dotación de quince mil reales vellón, cada uno ala año, estando vajo la dirección de los pintores de S. M. don Francisco Baieu y don Mariano Maella.

Con esta fecha se comunican las órdenes correspondientes al maiordomo maior y a Baieu y Maella-, y de la de S. M. se lo participo a Vs. Para que por la Tesorería General se satisfagan estas asignaciones.

Dios guarde a Vs. Muchos años.- Aranjuez, a 25 de junio de 1780.- Pero de Lerena.- Sr. D. Francisco Montes.”

#### **Doc. CXXIX**

##### **Inventario de los Cartones existentes en la Fábrica de Santa Bárbara, 1780-81**

*AGP, Secc. Administrativo, leg. 681, Inventario de 1781.*

*D. Cornelio Vandergoten, Director de la R<sup>l</sup>. Fábrica de Tapices de Madrid.*

*Cargo que se le forma de pinturas para diseños*

- “Fol. 2º vº



- 44. Una pintura que representa un grotesco interpolado con frutas, flores, aves y animales y en medio una guirnalda con flores todo sobre fondo amarillo, su ancho 11 pies, alto 18.
- 45. Otra representando lo mismo, su ancho tres pies y 3 dedos, alto 18 pies. Otro en todo igual a la antecedente.
- 46. Otra de igual representación, su ancho 1 pie y 4 dedos, alto 18 pies.  
Otra igual en todo a la antecedente.
- 47, 48. Otras dos como las antecedentes, la una con guirnalda, de dos pies de ancho, 18 de alto cada una.
- 49, 50. Otras dos de igual representación de 2 pies y 2 dedos de ancho y 18 pies de alto cada una.
- 62. Otra que representa varios animales, y entre ellos dos perros perdigueros su ancho dos pies y 8 dedos, alto 12 pies.
- 63. Otra que representa varias frutas y flores y un melón en medio, ancho dos pies y 7 dedos, alto 17 y 12.
- 64. Otra representa varias aves muertas y una escopeta, su ancho 2 pies y 8 dedos, alto 17 y 4.
- 65. Otra un canastillo lleno de pan, y un pavo muerto su ancho 2 pies y 7 dedos, alto 11 y 8.
- 66. Otra varios peces y unas conchas, su ancho 2 pies y 8 dedos alto 8 y 4.
- 67. Otra, un cuarto trasero de ternera y palomas torcaces muertas, su ancho 2 pies y 8 dedos, alto 10 pies y 8 dedos.
- 68. Otra que representa varios peces, y entre ellos un Llocante, su ancho 2 pies y 8 dedos, alto 8 pies.
- 69. Otra un canastillo con fruta, sobre el una gallina muerta y un Pabo, ancho 2 pies y 3 dedos, alto 10 y 4.
- 70. Otra una sandía entera y otra partida y 4 melocotones, ancho 2 pies, y 10 dedos, alto quatro pies.
- 71. Otras dos liebres muertas, y un pachón, su ancho 2 pies y 8 dedos, alto 6 y 4.
- 79. Otras ocho cenefas iguales, que la forma un colgante de flores por arriba y abajo un bastago de parra enlazado en dos cañas interpolado con ubas. Su ancho 1 pie y 4 dedos, alto 11 y 4”.

- “Relación nº 8 de D<sup>n</sup>. Fco. Bayeu

- 81. Otra que representa ánades y conejos muertos, y un lobo que está comiendo uno de ellos. Su ancho 4 pies, alto 6.
- 84. Otra que es sobrepuerta representa un jabalí, un conejo, una chocha y un pato muerto, Su ancho 4 pies y 2 dedos, alto 5 y 10.
- 88. Otra representa los arneses de un cazador, con dos perros atados con una cadena, el uno hechado y el otro sentado, su ancho 6 y 5, alto 4 pies.
- 89. Otro representa una Paranza con un mochuelo en su jaula y una red, debajo de ella un perro de caza, su ancho 6 y 5, alto 4 pies.
- 92. Otra varias piezas de caza muerta, colgadas de un tronco y arneses de cazador, su ancho 3 pies y 8 dedos, alto 6 y 2”.

- “Relación nº 9 de Dn. Joseph del Castillo

- 112. Otra que representa varias aves y una liebre muertas, interpolada con frutas, puesta sobre un chapitel de columna, su ancho 4 pies y 13 dedos y alto 4 y 14.
- 114. Otras varias aves muertas, de 5 pies y 11 dedos de ancho, 3 y 4 de alto.
- 115. Otra de igual medida que la antecedente representa un zorro comiendo un conejo.
- 116. Otra, dos ánades en el agua y otra muerta sobre un tronco comiendo de ellas un aguilucho, de dos pies y quatro dedos de ancho, y 9 y 8 de alto.
- 118. Otra pertrechos de caza, varias aves y animales muertos. Su ancho 3 pies y 10, alto 5 y 6.
- 119. Otra Grupo con aves muertas y peltrechos de cazador ancho 4 pies y 5 dedos, alto 5 pies.
- 121. Otra varios perros luchando con un Benado metido en el agua. Su ancho 4 pies y 12 dedos, alto 9 y 12.
- 122. Otra una zorra cogida de un perro y dos cazadores que el uno le va a dar con la escopeta su ancho 5 pies y 12 dedos, alto 9 y 12.

Relazion nº 10 de Mariano Maella

- 142. Otra para sobrepuerta que representa una zorra, Conejos y perdices muertas, y un perro que lo acompaña, su ancho 3 pies y 8 dedos, alto 6 y 6.
- 143. Un suplemento que representa un lobo cogido de una mano en el zepo, Árboles y vista de país, ancho 1 pie y 13 dedos, alto 10 y 8.

- 146. Otra que representa un jabalí muerto y un perro oliendolo en el suelo una escopeta y equipaje de caza colocado delante de un ribazo, adornado de ojas, su ancho 3 y 8, alto 6 y 6.
- 147. Otra que representa dos conejos junto a sus vibares, con un poco de país, su ancho 1 pie y 13 dedos, alto 10 y 8.
  
- 176. Veintisiete Pinturas y Diseños para otras tantas piezas, hechas por D. Santiago Amiconi, y representan varios asuntos de caza. Los cuales quedaron en bosquejo, y sin concluir en varios pedazos de distintos tamaños y así existen casi inútiles.”
- 187-188. Tres quadros, el uno de 5 pies, 5 dedos de ancho y 9 pies y 13 dedos de alto que representa 7 perros acosando a un jabalí y uno de ellos asido de su oreja. Otro de 7 pies y 1 dedo de ancho, y 2 pies y 7 dedos de alto que representa varios pertrechos de cazadores, con varias piezas de caza muerta y dos perros atados el uno de un tronco. Y el otro Quadro de 4 pies de ancho y 2 y medio de alto que representa una liebre colgada, y tres aves muertas, y un perro ladrando detrás de un ribazo; de los cuales dio recibo dho. Dn. Cornelio en 26 de Mayo de 1777, en cuya virtud se abonaron en partida de mayor suma los 6000 rs. Su valor al Pintor Dn. Mariano Nani, por Real Orden de 25 de junio siguiente.
- 195-196. Dos quadros, el uno sobreventana de 7 pies de ancho y 2 y 6 dedos de alto, representa a un perro con ocho codornices y otras aves muertas Y el otro para rinconera de un pie de ancho y diez de alto, que representa un ribazo poblado de yerbas, una porción de cascada de agua y algunas aves muertas. De ambos dio recibo el citado Dn. Cornelio en 21 de julio de 1777, en cuya virtud se abonaron los 2700 rs. De su valor al pintor D. Mariano Nani por la citada real orden de 27 de agosto siguiente.
- 204-205. Dos quadros, el uno de 11 pies de ancho y 10 de alto, representa dos grupos de perros luchando con un oso y una osa, compuesto de 13 perros: a más distancia otros siguiendo un venado que uno ha cogido por la pata, con vista de país y Arboleda. Otro quadro de 2 pies y 7 dedos de ancho y 10 pies de alto, representa pertrechos de cazador, aves muertas, un cesto con ortegas y palomas colgado de un tronco; un alcotán en ademán de coger dos conejos, a un lado una planta de malva real florida, y a lo lejos vista de país; De ambos dio recibo dho. D<sup>n</sup>. Cornelio en 10 de enero de 1778, y se abonaron los 9000 rs. De su valor liquidado al pintor D<sup>n</sup>. Mariano Nani, por la Real Orden citada en la partida antecedente.

- 212. 213, 214. Tres quadros, el uno de cinco pies y 6 dedos de ancho y de alto 4 pies y medio en el que se representan una vista de país con un río delante de él, y un rívero con verduras, y un tronco colgado en el equipaje de un cazador. Otro de 5 pies de ancho y 10 de alto que representa tres perros acosando un jabalí, el q<sup>e</sup>. les hace cara; Otro perro corriendo p<sup>a</sup>. juntarse a los demás, y otro ahullando por una colmillada que le ha dado el jabalí. Y otro de 5 pies y 3 dedos y medio de ancho, y 10 p<sup>s</sup>. de alto representa 3 perros sugetando a un benado y otros perros delante saltando, y saliendo de un lago de agua, el que está poblado de plantas y espadas verdes y a lo lejos vista de un país, de todas dio recivo dho. D<sup>n</sup> Cornelio en 8 de abril de 1778, en cuya virtud y en partida de mayor suma se libraron los 80 rs. De su valor del pintor D<sup>n</sup> Mariano Nani, por la citada R. O. de 1<sup>o</sup> de julio del mismo año.

- 219 Otra de cinco pies de ancho y 3 y 10 dedos de alto, representa Arneses de pescador y una arboleda.

- 220. Otro de 4 pies y 14 dedos de ancho y 3 pies y 13 dedos de alto, representa varias verduras y frutas, una cesta con peras y algunos árboles

- 221. Otro de 5 pies y 1 dedo de ancho y 3 pies y 14 dedos de alto representa el equipaje de un pastor y un perro hechado al lado de la ropa. Varios árboles a más distancia.

- 222. Y el otro de 5 pies de ancho y 3 y 8 dedos de alto representa una liebre y una garza y detrás de ella un gato como atisbando y una cesta medio tapada sobre la cual está puesta toda la caza. De las quales 5 quadros dio recivos dicho Dn. Cornelio en 7 de Julio de 1778 y en su virtud se libraron del Pintor Dn. Andrés Aguirre, los 6400 rs en que se reguló su valor, por real orden de 30 del mismo mes.

Tres quadros pintados por D<sup>n</sup> Mariano Nani comprehenden los 9000 rs. De su importe a la referida real orden de 19 de febrero de la qual dio recivo el expresado D<sup>n</sup> Cornelio en 17 de octubre de 1778, y son de las circunstancias siguientes.

- 244. El uno de 5 pies y 3 dedos de ancho y 10 pies de alto representa un grupo formado de quatro perros agarrados de un tigre: delante de él otro perro herido y otra porción de perros en ademán de acudir a la lucha.

- 245. Otro de 5 pies y 5 dedos de ancho y 10 pies de alto representa un venado muerto, un oso luchando con dos perros y al costado tres porciones de perros en ademán de acudir a la lucha.

- 246. Y el otro para sobrepuerta de 5 pies de ancho y 6 de alto, representa una canasta con aves silvestres delante de ellas un Alcotán y otras y porción de arboledas.

- 249. Un quadro de mano de D<sup>n</sup> Mariano Nani de 11 pies de ancho y 9 y 13 dedos de alto que representa un venado y una corza huyendo de los perros de los cuales hay tres de ellos atropellados por el suelo y el terreno adornado de plantas de yerba, del qual dio recibo dho D<sup>n</sup> Cornelio en 27 de mayo de 1779, en cuya virtud se comprehendieron los 8000 rs. De su valor en la real orden citada con la partida antecedente”.

### **Doc. CXXX**

#### **Inventario de los Cartones existentes en la Fábrica de Santa Bárbara, 1782**

*AGP, Secc. Administrativo, leg. 68*

*Inventario dela Fábrica de tapices de 1782*

*- Ynventario de la Pintura que existen en esta R. Fábrica de mi cargo pintados por Dn. Ramón Bayeu.*

- 22. Yd. Otra representa Ánades y Conejos muertos y un lobo que está comiendo una de ellas, su ancho 4 pies Alto 6.
- 25. Yd. Otro representa un javaly, conejo, chocha y un pato todo muerto, su ancho 4 pies y 2 dedos, alto 5 y 10.
- 29. Yd. Otra representa los arneses de un cazador, con dos perros atados con una cadena. Su ancho 6 pies y 5 dedos. Alto 4.
- 30. Yd. Otro representa una Paranza con un mochuelo en su jaula con una red y debajo de ella un perro. Su ancho 6 pies y 5 dedos. Alto 4.
- 34. Yd. Otra representa varias piezas de caza muerta, Libres, conejos, y gangas colgado de un tronco y Arneses de cazador. Su ancho 3 pies y 8 dedos, alto 6 y 2.

*- Ynventario de pinturas que existen en esta Rl. Fábrica de mi cargo; Pintados por Dn Gines Andrés de Aguirre: bajo la dirección de Dn Mariano Maella.*

- 2. Yd. Otra representa una zorra, conejos y perdices muerto todo, y un perro que lo acompaña. Su ancho 3 y 8. Alto 6 y 6.
- 3. Yd. Otro representa un Lobo cojido por una mano en el cepo, con diferentes árboles. Su ancho 1 y 13. Alto 10 y 8.
- 6. Yd. Otro representa un jabalí muerto, un perro oliéndolo, por el suelo una escopeta y equipaje de caza. Su ancho 3 y 8. Alto 6 y 6.

7. Yd. Otra representa Dos conejos, junto a sus viveros. Su ancho 1 y 13. Alto 10 y 8.
10. Yd. Otra representa un perro ladrando a un gato que está subido a un árbol y otro a más distancia enfurecido contra el perro. Su ancho 4 pies. Alto 5 y 5.
11. Yd. Otro representa un gamo muerto, un perro oliéndole, a los lados algunos árboles. Su ancho 4 pies. Alto 5 y 5.
12. Yd. Otra representa el Alcón y la Garza luchando en el Ayre, sobre el terreno varios árboles. Su ancho 6 pies. Alto 2 y 13 y 6.
16. Yd. Otro representa en primer término arneses de pescado, junto a ellos varios Pezes, todo sobre un rivazo, a más distancia una arboleda que la puebla el celaje. Ancho 5 pies, alto 3 y 10.
17. Yd. Otro representa varias Berduras y frutas; como son un Apio, verza, dos melones, una cesta con peros y membrillos, entre ellos dos onzas, todo sobre un terrazo. Su ancho 4 y 14. Alto 3 pies y 13 ddos.
18. Yd. Otro representa equipaje de un pastor, demostrado con un costal, un frasco ensogado, caldero, sartén y el garrote encima de ello. Su ancho 5 pies y 1 dedo. Alto 3 y 14.
19. Yd. Otro representa una liebre y una Grulla muertos, detrás de ellos un gato: a el otro costado una cesta, que a oculta (parte de ella) un pedazo de manto; sobre la qual está la caza. Su ancho 5 pies. Alto 3 y 8.”

*- Ynventario de las Pinturas que existen en esta R<sup>l</sup>. Fábrica de mi cargo Pintadas por d<sup>n</sup> Mariano Nani.*

- 1. Primeramente una representa siete perros, uno de ellos azido de la oreja de un Javalí y los otros acosandole, a mas distancia un Árbol, su ancho 5 pies y 5 dedos alto 9 y 13 dedos.
- 2. Yd. Otra representa varios peltrechos de cazador junto a una cesta llena de sorsales, delante una liebre muerta, junto a esta dos perdizes, un Martín pescador, dos agachadizas, una escopeta, y dos perros, el uno atado a un tronco de árbol cortado. Su ancho 7 pies y 1 dedo. Alto 2 y 7.
- 3. Yd. Otra representa una liebre muerta colgada del tronco de un árbol. Junto a ella tres aves muertas y detrás un perro ladrando. Su ancho 4 pies, alto 2 y 8 dedos.

- 4. Yd. Otra representa un perro con ocho codornices, una lechusa y dos gangas todo muerto esparcido por el suelo, a un lado como a la casualidad un par de botas de montar. Su ancho 7 pies, alto 2 y 6 dedos.
- 5. Yd. Otra representa en primer término un rivazo poblado de yervas con una cascada de agua, a un lado una bubilla muerta, en un árbol esta colgada, una perdiz, una ganga, y un cernícalo que le está atizbando, su ancho 1 pie alto 10 pies.
- 6. Yd. Otra representa dos grupos de Perros luchando con un oso y una osa, a más distancia otros siete en seguimiento de un Benado, uno de ellos lo tiene asido por una pata. Su ancho 11 pies, alto 10.
- 7. Yd. Otra representa Peltrechos de cazador, una cesta con ortegas y unas palomas, y aves muertas todo colgado de la rema de un árbol; en primer término un alcotán en ademán de coxer dos conejos que están delante de él. Su ancho 2 pies y 7 dedos, alto 10 pies.
- 8. Yd. Otra representa un equipage de cazador colgado del tronco de un árbol, una escopeta arrimada a ello metida entre las patas de una liebre que esta apiolada, con palomas, patas, perdíz y pajaros. Su ancho 5 pies y 6 dedos, alto 4 y 8.
- 9. Yd Otra representa tres peros acosando a un jabalí. Su ancho 5 pies, alto 10.
- 10. Yd. Otra representa tres perros sujetando a un Benado, delante de este dos perros el uno salta por encima de un tronco a un lago de agua. Su ancho 5 pies y 3 dedos, alto 10 pies.
- 11. Yd. Otra representa un grupo de perros que tienen agarrado un tigre, delante de él uno herido en el suelo, al costado otra porción de perros en ademán de venir a la lucha. Su ancho 5 pies y 3 dedos, alto 10 pies.
- 13. Yd. Otro representa una canasta con aves silvestres muertas y por el suelo un Alcotán con otras aves. Su ancho 5 pies, alto 6.
- 12. Yd. Otra representa un Benado muerto, un oso luchando con dos perros, su ancho 5 pies y 5 dedos, alto 10.
- 14. Yd. Otra representa un Benado y una corza huyendo de los perros que la van acosando. Su ancho 11 pies, alto 9 y 13 dedos.

*- Ynventario de las pinturas que existen en esta Rl Fábrica de mi cargo: Pintado por Dn. José del Castillo.*

1. La Castidad
2. La Profecía

3. La Abundancia

4. La Sabiduría

5. Yd. Otra que sirbio de ejemplar y medida para la cortina de los balcones, representa Grotesco interpolado con frutas, flores, Abes y Animales todo sobre fondo amarillo, y su orla de concha alrededor. Su ancho 7 pies y 6 dedos, Alto 18 y 12.

6. Yd. Otra en adorno y medida, ancho, y alto igual a la antecedente.

7. Yd. Otra que sirvio de ejemplo para el canapé, que se compone de asiento, respaldo, quatro para los costados y dos óvalos para las manijas. Su ancho 8 pies y 6 dedos. Alto 7 y 14.

8. Yd. Otro que sirbio de Exemplar para las cortinas de las puertas, representa Grotesco, interpolado con frutas, flores, Abes y animales; todo sobre fondo amarillo. Ancho 6 pies y 7 dedos. Alto 13 y 12.

9. Yd. Otra igual en todo a la antecedente en representación y medida.

10. Yd. Otro igual a la antecedente.

11. Yd. Otra igual a las tres antecedentes.

12. Yd. Otra que sirbio de ejemplar para los asientos de los taburetes o sitiales. Ancho 2 pies y 12 dedos. Alto 2 y 2.

13. Yd. Otro que sirvió de ejemplar para los asientos de dos sillas. Ancho 2 pies y 13 dedos. Alto 1 y 9.

14. Yd. Otra que sirbio de ejemplar para los asientos de dos sillas. Ancho 3 pies. Alto 2 y 10.

15. Yd. Otra que sirbio de ejemplar para los respaldos de las dos sillas. Su ancho 2 pies. Alto 2 pies.

16. Yd. Otro que sirbio de ejemplar para las otras dos sillas del asiento. Su ancho 3 pies. Alto 2 y 10.

17. Yd. Otro que sirbió de ejemplar para los respaldos de las dos antecedentes. Su ancho 2 pies. Alto dos dichos.

18. Yd. Otro que sirbio de ejemplar para el lado derecho de la pantalla. Ancho 5 pies y 10 dedos. Alto 3 y 11.

19. Yd. Otro que sirbio de ejemplar para el revés de la pantalla. Ancho 5 pies y 10 dedos. Alto 3 y 11.

20. Yd. de Otra representa varias abes, con una liebre todo muerto, interpolado con fruta, puesto sobre un pedazo de chapitel columna. Ancho 4 pies y 13 dedos. Alto 4 y 14.

22. Yd. Otra representa varias Abes muertas. Ancho 5 pies y 11 dedos. Alto 3 y 4.



- 23 Yd. Otra representa un zorro, comiendo un conejo y un gato en su azecho. Ancho 5 pies y 11 dedos. Alto 3 y 4.
24. Yd. Otra representa dos ánades en el agua y otra muerta, sobre un tronco comiendo (de la muerta) un aguilucho. Ancho 2 pies y 4 dedos. Alto 9 y 8.
26. Yd. Otra representa Peltrechos de caza: varias abes, conejos y liebres muertas. 3 pies y 10 dedos. Alto 5 y 6.
27. Yd. Otra representa un grupo con abes muertas y peltrechos de cazador. Ancho 4 pies y 5 dedos. Alto 5 pies.
28. Yd. Otra representa siete cazadores sentados en corro merendando, un pobre su mujer y un hijo que llegan a pedir limosna: uno de ellos le alarga un pedazo de pan; la caza y escopetas puestas a un lado: los demás arneses por el suelo. Ancho 18 pies y 13 dedos. Alto 9 y 8.
29. Yd. Otra representan varios perros luchando con un venado metido en el agua. Ancho 4 pies y 12 dedos. Alto 9 y 12.
30. Yd. Otro representa una zorra cogida de un perro y dos cazadores que la miran, el uno de ellos la ba a dar con una escopeta. Su ancho 5 pies y 12 dedos. Alto 9 y 12.
32. Yd. Otro representa tallas de varios colores, Abes y flores interpolado en ello; todo sobre fondo azul. Su ancho 2 pies y 7 dedos y m°. Alto 9 y 7.
33. Yd. Otra igual en todo a la antecedente.
34. Yd. Otra lo mismo.
35. Id. Otra dicha en todo
36. Id. Otra lo mismo referido.
37. Yd. Otra como la ya enumerada.
38. Yd. Otra representa la Pintura. Ancho 3 pies y 12 dedos. Alto 3 y 14.
39. Yd. Otra representa la Arquitectura. Igual.
40. Yd. La Escultura.
41. Yd. La Música.
42. Yd. La Astrología
43. Yd. La Aritmética.
44. Yd. Otro para rinconera. Ancho diez dedos. Alto 9 pies y 7 dedos.
45. Yd. Otra dicha. Su ancho 6 dedos, alto 9 pies y dedos.
46. Yd. Otra para sobrepuerta. Su ancho 7 pies y 2 dedos. Alto 8 dedos y m°
47. Yd. Otra dicha igual en todo a la antecedente.

- *Ynventario de las pinturas que existen en esta Rl. Fábrica de mi cargo: Pintados por D<sup>n</sup> Guillermo Anglois.*

- 1. Primeramente una representación Grotesco interpolado con frutas, flores, aves, Animales y en su medio una guirnalda con flores. Todo sobre fondo amarillo. Su ancho 12 pies, alto 18.
- 2 Yd. Otra la misma que la antecedente en la representación. Ancho 3 y 3. Alto 18.
- 3. Yd. Otra en todo como la anterior.
- 4. Yd. Otra en pintura como las dos antecedentes. Su ancho 1 y 4. Alto 18.
- 5. Yd. Otro igual en todo lo anterior.
- 6. Yd. Otra igual en pintura a exceción de la guirnalda. Su ancho 2 pies, alto 18.
- 7 Yd. Otra como el antecedente, con su guirnalda en medio. Su ancho dos pies y 2 dedos. Alto 18.
- 8. Yd. Otro como el antecedente. Ancho dos dedos y 2 dedos. Alto 18.
- 9. Yd. Otra igual en todo al antecedente.
- 10. Yd. Otro sin guirnalda lo mismo que los antecedentes. Ancho 1 pie. Alto 18.
- 11. Yd. Otra sin guirnalda lo mismo que la antecedente. Ancho 1 pie y 2 dedos. Alto 18.
- 12. Yd. Cinco guirnaldas de ojas de Parra del ancho de tres quartas y alto dos y media cada una.
- 13. Yd. Otra representa una Porción de Pais su ancho 3 y 10. Alto 19 y 12.
- 14. Yd. Otra cenefa con su porción de país. Ancho 4 pies, alto 17 y 12.
- 15. Yd. Otro de la misma representación su ancho 2 pies y 10 dedos, alto 19 y 10.
- 16. Yd. Otro con porción de país. Su ancho. 2 pies y 7 dedos. Alto 19 y 12.
- 17. Yd. Otro representa lo mismo. Su ancho 3 pies. Alto 19 y 4.
- 18. Yd. Otro de la misma representación. Ancho 2 pies y 8 dedos. Alto 20.
- 19. Yd. Otro representa lo mismo que los antecedentes. Ancho 3 pies. Alto 19 y 4.
- 20. Yd. Otra representa lo misma porción de País. Ancho 2 pies y 7 dedos. Alto 19 y 12.
- 21. Yd. Otra representa varios animales y entre ellos dos perros perdigueros. Su ancho 2 pies y 8 dedos. Alto 12 pies.
- 22. Yd. Otro representa varias frutas y flores, un melón y este está en el medio. Su ancho 2 pies y 7 dedos. Alto 17 y 12.
- 23. Yd. Otro representa varias aves muertas y una escopeta. Su ancho 2 pies y 8 dedos, lago 17 y 4.
- 24. Yd. Otro representa un canastillo lleno de pan y un pavo muerto. Ancho 2 pies y 7 dedos, largo 11 y 8.

- 25. Yd. Otro representa varios pezes y un Llocante. Su ancho 2 pies y 8 dedos. Alto 8 pies y 4 dedos.
- 26. Yd. Otra representa un quarto trasero de ternera, y Palomas torcaces muertas. Ancho 2 pies y 8 dedos. Alto 10 y 8.
- 27. Yd. Otro representa varios peces entre ellos un Llocante. Su ancho 2 pies y 8 dedos. Alto 8 pies.
- 28. Yd. Otro representa un canastillo con fruta, sobre el una gallina muerta y un pabo. Ancho 2 pies y 3 dedos. Alto 10 y 4.
- 29. Yd. Otra representa una zandía entera y otra partida y quatro melocotones. Ancho 2 pies y 10 dedos. Alto 4 pies.
- 30. Yd. Otro representa varias liebres muertas y un perro pachón. Su ancho 2 pies y 8 dedos. Alto 6 y 4.
- 31. Yd. Ocho cenefas iguales que los forma un colgante de flores, por arriba y abaxo un bastago de parra enlazado en dos cañas, interpolado con ubas. Su medida de cada una: ancho 1 pie y 4 dedos. Alto 11 pies y 14 dedos.

*- Ynventario de las Pinturas que existen en esta Rl. Fábrica de mi cargo. Pintados por Dn. Santiago Amiconi, o bajo su dirección.*

- s. n. Veintisiete pedazos de pintura en bosquejo, que sirvieron para hacer cenefas que adornan los Quatro paños y representan las quattro estaciones del Año; finjenlas de los costados una columna de umo, entre él dos cabezas de querubines, sobre él un tiesto de sadiva, devajo de este una cola de pavo real en aspa; y las de corrida las formas nubes de umo, sobre ellas tallo: en su medio (por arriva) una caveza, que representa la estación y por abajo loa expresa con el frutero, que en cada una corresponde. Todos ellos son útiles. Madrid, 17 enero de 1782.”

### **Doc. CXXXI**

#### **Inventario de los cartones existentes en la Fábrica de Santa Bárbara, 1786**

*AGP, Secc. Administrativo, leg. 681. Inventario de lo tapices de 1786*

*Inventario de las Pinturas que existen en la Real Fábrica de Tapices y Pintores que hicieron los diseños que sirven en dicha real fábrica. 25 de marzo 1786.*

- 19. Yt. Diez y nueve quadros que sirvieron de ejemplares para el adorno de la Pieza dormitorio de S. M. en el Rl Palacio de Madrid; pintado por Anglois y Dn. Josef del Castillo. Representa adornos, flores y frutas sobre fondo color oro.

- 7. Yt. Siete quadros que sirviero los seis de ellos para cortinas de puertas y balcones en dicho dormitorio y el séptimo para el canapé que adornó dicha pieza. Representa lo mismo que los antecedentes pintado por Dn. Josef del Castillo.

- Pieza Ante-Cámara del Srmo. Sor. Príncipe en el Rl Palacio de S. Lorenzo, pintado por D. Josef del Castillo.

- Otra representa varios cazadores sentados que están merendando a ellos llegan unos pobres a pedir limosna. Su acho 19 pies. Alto 9 pies.

- Otra representa un cazador que vuelve de caza a su lado un criado cargando una acémila de varias aves muertas. Su ancho 14 pies. Alto 9 pies.

- Otra representa varios perros en el agua en seguimiento de un Benado. Su ancho 5 pies. Alto 9.

- Otra representa un milano devorando a una Anade. Su ancho 2 pies. Alto 9.

- Otro representa una liebre, y varios Abes muertas. Su ancho 5 pies. Alto 5.

- Otro dos representa dos conejos y perdizes, todo muerto. Su ancho 3 pies. Alto 5.

- Otro representa una escopeta, Anades y Palomas muertas. Su ancho 4 pies. Alto 5.

- Otro representa un aguilucho devorando a una chocha. Su ancho 5 pies. Alto 3.

- Otro representa un zorro comiendo un conejo y un gato en su acecho. Su ancho 5 pies. Alto 4.

- Pieza de la Torre de la Ser<sup>ma</sup>. S<sup>ra</sup>. Princesa en el R<sup>l</sup>. Palacio del Pardo, pintado por D<sup>n</sup>. Mariano Nani.

-1. Un quadro representa siete Perros acosando a un Javalí uno de ellos agarrado a una oreja. Su ancho 5 P. Alto 10.

-1. Otro representa varios perros de caza inmed<sup>tos</sup> a una cesta que está llena de zorzaes. Su ancho 7 P. Alto 2 P ½.

- 1. Otro representa una liebre muerta colgada del tronco de un árbol, junto a ella varias aves muertas. Su ancho 4 P. alto 2 P ½.

. 1. Otro representa una perdiz colgada del tronco de un árbol, devajo de ella un Bovillo, su ancho 1 Pie, alto 10.

- 1. Otro representa dos grupos de perros luchando con osos. Su ancho 11 P. Alto 10.

- 1. Otro representa peltrechos colgados del tronco de un árbol. Su ancho 2 P. Alto 10.
- 1. Otra representa una liebre que tiene metida entre los pies y manos una escopeta. Su ancho 5 P ½, Alto 4 ½.
- 1. Otra representa tres perros acosando a un jabalí y otros corriendo. Su ancho 5 P, alto 10.
- 1. Otro representa otros tres perros sugetando a un Benado su ancho 5 P. Alto 10.
- 1. Otro representa un grupo que lo forman quatro perros que tienen agarrado a un tigre. Su ancho 5 P. Alto 10.
- 1. Otro representa una canasta con Abes silvestres, como patos, gansos, chochas y pollos de agua, su ancho 5 P. Alto 6 dhos.
- 1. Otro representa un venado y corzo huyendo de los perros que les ban acosando. Su ancho 11 P. Alto 10.
- 1. otro representa a un benado muerto y un lovo luchando con dos perros. Su ancho 5 P. Alto 10.

- Pieza del Gabnete encarnado del Sermo. Sor Príncipe en el Rl. Palacio de Sn. Lorenzo pintado por Dn Josef del Castillo.

- Salón Pompeyano.

- Pieza del Gavinete Azul de la Serma. Sra. Princesa en el Rl. Palacio del Pardo pintado por el referido dn Josef del Castillo

- Diez representan adornos, colgantes de flores y diferentes abes, todo sobre fondo azul.

- Otras seis representan las bellas artes.”

- Pieza Ante-Cámara de la Ser<sup>ma</sup>. Señora Princesa en el R<sup>l</sup>. palacio de S<sup>n</sup>. Lorenzo; pintado por D<sup>n</sup>. Ramón Bayeu y d<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup>. Goya.

- Otra representa un zorro cogido en el zepo su ancho 2 p. Alto 10 ½.

- Otra representa un Javalí y Abes muertas. Su ancho 4 p. Alto 5 y ½.

- Otro representa un perro perdiguero devajo de una red, y un mochuelo dentro de una jaula. Su ancho 6 pies, alto 4.

- Otro representa dos perros de caza entravillados a sus pies peltrechos de cazadores. Su ancho 6 pies, Alto 4 dichos.

- Pieza Dormitorio de los Ser<sup>mos</sup> Señores Príncipes en el Rl. Palacio de San Lorenzo, pintado por Dn. Jines de Aguirre bajo la dirección de Dn. Mariano Maella
- Otro representa a un perro ladrando a un gato que está suvido en un árbol. Su ancho 4 pies. Alto 5 ½.
- Otro representa una corza muerta y un perro oliéndola. Su ancho 4 pies. Alto 5 ½.
- Otro representa un perro agarrado a un jabalí herido, una escopeta, y varios peltrechos de cazadores. Su ancho 3 ½ pies. Alto 6 ½.
- Otro representa un perro puesto de pie sobre una zorra muerta. Su ancho 3 ½. Alto 6 ½.
- Otro representa a un zorro comiendo un conejo. Su ancho 4 pies. Alto 6.
- Otro representa conejos y abes muertas, unas colgadas y otras en el suelo, con varios arneses de cazador. Su ancho 4 pies. Alto 6.
- Otra representa un milano comendo las tripas a un conejo. Su ancho 3 pies. Alto 6 pies.
- Otra representa un Alcón luchando con una garza. Su ancho 3 pies. Alto 6 dedos.
- Otra representa dos conejos comiendo yerba al pie de un árbol. Su ancho 2 pies. Alto 10 ½.”

- Pieza de relojes del Ser<sup>mo</sup> S<sup>or</sup> Príncipe en el Rl. Palacio del Pardo, pintado por D<sup>n</sup> Jines Andrés de Aguirre, bajo la dirección D<sup>n</sup> Mariano Maella.
- Otra representa una liebre, una Abe muerta y un gato en su acecho: su ancho 5 pies, Alto 3 pies.
- Otra representa una canasta de frutas, un jarro y un apio puesto delante de ella. Su ancho 5 pies. Alto 3 y m<sup>o</sup>.
- Otra representa varios peces y peltrechos de cazador. Su ancho 5 pies. Alto 3 y m<sup>o</sup>.
- Otra representa a un perro, junto a un costal, una sarten y marmita. Su ancho 5 pies. Alto 3 y m<sup>o</sup>.
- Varias cenefas: representa frutas, flores y Animales pintadas por Anglois. Que sirven de ejemplares para hacer los bancales de la Real capilla de palacio de Madrid.

## **Doc. CXXXII**

### **Inventario de cartones para tapices de 1834**

*AGP, Fernando VII, Sección Registros, leg. 4807*

*Yventario y tasación general de los muebles pertenecientes al Real Oficio de Furriera de los Reales Palacios de Madrid, Sitios, y Casas de Campo, cuyos muebles quedaron por fallecimiento del Señor Rey Don Fernando 7º (Q.E.E.G.) formado en virtud de Real Orden de S. M. la Reyna Gobernadora con fecha de veinte de octubre de mil ochocientos treinta y tres, y ejecutado por los oficios de la Real Casa.*

*Fol. 35 vº. Ynventario y tasación de los cuadros esistentes en la Real Fábrica de tapices todo antiguo desde el Sr. Don Fernando Sexto hasta el Reynado del Señor Don Fernando Septimo (Q.E.E.G.)*

Fol. 36 vº.

- Yt. Otro dl mismo autor (José del Castillo) que representa un perdiguero debajo de una rez alto una y media varas ancho dos varas.....400.
- Otro del mismo autor (José del Castillo) que representa una marica en un árbol, alto tres y media varas, ancho una tercia de vara....60.

fol. 37.

- Yt. Otro del referido autor (José del Castillo) que representa unos perros persiguiendo a un ciervo alto tres y cuartas varas, ancho una y tres cuartas.....2000.
- Yt. Otro del mismo autor (José del Castillo) que representa una zorra con un gato montés, alto una vara, ancho dos....400.

fol. 37 vº.

- Yt. Otro del mismo autor (Antonio Velázquez) que representa dos perdigueros y dos escopetas, alto una y media varas, ancho dos....1000.

fol. 38.

- Yt. Otra de dicho autor (Antonio Velázquez) que representa unas aves muertas alto una y tres cuartas varas ancho una y media....300.
- Yt. Otro del dicho autor (Zacarías González Velázquez) que representa una zorra en un cepo alto tres y medias varas, ancho media....100.
- Yt. Yd. Otro del propio autor (Zacarías Velázquez) que representa aves muertas alto una vara, ancho una y media....400.
- Yd. Dos cuadros iguales en tamaño que son pintados por D<sup>n</sup>. Mariano Nani y representa el uno aves y frutas; alto una vara y ancho una y media a ciento veinte reales....240.

- Yd. Cinco cuadros iguales en tamaño del mismo Nani que representan perros; alto tres y cuarta varas, ancho uno y medio a ciento cincuenta reales....750.  
fol. 38.
- Yd. Dos cuadros del mismo Nani que son iguales en tamaño y tambien representan perros, alto tres y medio varas y ancho tres y cuarta a doscientos reales....400.
- Dos cuadros iguales y del dicho Nani que representan perros, alto tres cuartas de vas ancho dos y media a cien reales....200.
- Yd. Otro cuadro dl dicho autor que representa un perro perseguido a un gato, alto una y tres cuartas varas, ancho una y cuarta....6000.
- Yd. Otro del mismo autor que representa una abe de rapiña, alto una y cuarta vara, ancho dos....200.
- Yd. Un cuadro que representa adornos”.

### **Doc. CXXXIII**

#### **Cartones de Ginés Andrés de Aguirre**

*AGP, Sección Carlos III, Leg. 48*

- “Ex<sup>mo</sup>. S<sup>or</sup>.= Muy S<sup>or</sup>. Mio. Paso a manos de V. Ex<sup>a</sup>. La cuenta q<sup>e</sup> me ha presentado D<sup>n</sup>. Ginés Andrés Aguirre de las pinturas q<sup>e</sup>. ha executado para los tapices y ha entregado al fabricante de ella como conocerá V. Ex<sup>a</sup>. Por el recibo de dho fabricante, que adjunto también remito; en cuya consecuencia he reconocido las referidas pinturas con asistencia y dictamen del Primer Pintor de Cámara D<sup>n</sup> Ant<sup>o</sup>. Rafael Mengs q<sup>e</sup> me parece tienen de Costa mil y Doscientos R<sup>s</sup>. de Vellón, las mismas que tiene puestas dho. Aguirre, lo que hago pres<sup>te</sup>. A V. Ex<sup>a</sup>. P<sup>a</sup> que sirva darle el curso correspond<sup>te</sup>. P<sup>a</sup> q<sup>e</sup> se satisfaga a dho. Interesado si fuese del agrado de V. Ex<sup>a</sup>, cuia vida g<sup>e</sup>. Dios m<sup>s</sup>. a<sup>s</sup>. Madrid, 2 de marzo de 1775. Ex<sup>mo</sup>. S<sup>or</sup>. Blm<sup>o</sup> de S. Ex<sup>a</sup> Su mas Rend<sup>o</sup>. Serv<sup>or</sup>= Fran<sup>co</sup> Sabatini= Ex<sup>mo</sup> S<sup>r</sup> Marq<sup>s</sup> de Montealegre= El Pardo 3 de Marzo de 1775= El May<sup>mo</sup> mayor= Pase al Contralor gen<sup>l</sup>. de la R<sup>l</sup> Casa p<sup>a</sup> su inteligencia y q<sup>e</sup> disponga se abone el importe de esta cuenta en Relación de gastos del mes.”



- “De orden de S<sup>or</sup>. D<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup>. Savatini Cavallero de l orden de S<sup>n</sup>Tiago, Brigadier de los R<sup>s</sup>. Exercitos de S. M. y su primer arquitecto he recibido dos quadros pintados vajo la dirección del S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Mariano Maella, Pintor de Cámara de S. M. por hacer por ellos los tapices que han de adornar la Pieza donde duermen los serenísimos SS<sup>tes</sup>. Príncipes en el Palacio de S<sup>n</sup>. Lorenzo, el uno representa un jabalí muerto, un perro oliendolo, por el suelo una Escopeta y equipaje de caza, todo colocado delante de un rivazo de tierra adornado con ojas, su Alto seis pies y seis dedos y Ancho tres pies y ocho dedos, el otro representa dos conejos junto a sus bivares a lo lejos su pais, tiene de ancho un Pie y treze dedos y Alto diez pies y ocho dedos. Madrid, 14 de enero de 1775.

Cornelio Vandergoten”

- “Cuenta de los dos cuadros que he pintado para la tapicería, bajo la dirección de Dn. Mariano Maella, Pintor de Cámara de S. M.

Uno donde va pintado un jabalí muerto, con un perro oliéndole; dos pájaros muertos y una escopeta en el cielo y algunos instrumentos de caza, todo delante de unas peñas y algunas ramas y troncos, con lo que va adornado; su alto seis y seis dedos y ancho tres pies y ocho dedos en setecientos y veinte reales de vellón. En otro donde van dos conejos junto a su viverar, adornado con un árbol y algo de país; tiene de ancho un pie y trece dedos y alto diez pies y ocho dedos, en cuatrocientos ochenta reales de vellón. Madrid, 28 de enero de 1775. Gines Andrés de Aguirre”

*Publicado en Morales y Marín, 1991, p. 93, doc. 4. Citado en Held, 1971, p. 81*

- “Don Francisco Sabatini, Comendador de Fuente el Maestre, en la Orden de Santiago, Brigadier de los reales Ejércitos, Director Comandante del Cuerpo de Ingenieros y Arquitecto Real de S. M., como encargado que soy por real orden de lo económico de las pinturas que se ejecutan para la Fábrica de los Tapices, certifico que de orden del Excmo. Sr. Marques de montealegre, Mayordomo Mayor del Rey Nuestro Señor, he reconocido los cuadros que refiere en la cuenta el Primer Pintor de Cámara de S. M. Encargado de lo facultativo y Director general de todo lo perteneciente a pinturas para el Real Servicio y hallo que valen los mil doscientos reales de vellón que expresa en ella. Y para que conste lo firmo en Madrid, 28 de febrero de 1775. Francisco Sabatini”.

*Publicado en Morales y Marín, p. 40, doc. 5; Citado en Held, 1971, p. 81*

**Doc. CXXXIV**

**Cartones para tapíz de Gines Andrés de Aguirre**

*AGP, Carlos III, Cámara, leg 89*

- “Cuenta de los quatro cuadros que he pintado yo d<sup>n</sup> Jinés de Andrés de Aguirre, que han de servir para sobre puertas, por dibujo y dirección de d<sup>n</sup> Mariano Salvador Maella. Pintor de Cámara de S. M. Cuyas Representaciones, tamaños de ancho y alto es la siguiente:

En la primera represento Arneses de pescador y junto a ellos varios peces, todo sobre un rivazo y detrás de este una arboleda, que puebla el celaje y horizonte, su medida de ancho cinco pies, alto, tres pies y diez dedos.

Yd, otra representación varias verduras y frutas, como son un apio, verzas, melones, una cesta con peros y otras varias frutas y orzas, todo sobre un terrazo, detrás de esto, algunos árboles y por un lado se deja ver alguna parte del país, su ancho, quatro pies y catorce dedos, alto tres pies y trece dedos.

Yd. Otra representa equipage de un pastor demostrado con un costal, un frasco ensogado, caldera, sartén y unos instrumentos pastoriles y delante un perro hechado al lado de la ropa y a su lado un tronco seco y a más distancia árboles que pueblan el zelaje, su ancho cinco pies y un dedo, alto tres pies y catorce dedos.

Yd. Otra representa una liebre y una garza muerta detrás de ella un gato, como atisbando y en otro lado, una cesta medio tapada con una manta sobre la qual está puesta toda la caza sobre unos peces. Y detrás una porción de árboles que pueblan todo el zelaje. Su ancho, cinco pies, su alto, tres pies y ocho dedos, su precio a razón de seiscientos reales/ dos mil quatrocientos rs de vn. 2400.

Ginés Andrés de Aguirre”

(Aprobado por Maella en 29 de Abril de 1778)

(Recibido por Cornelio Vandergoten el 7 de Julio de 1778)

*Citado por Held, 1971, p. 85-86.*

- “Certifico que de orden de D<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup>. Sabatini, Brigadier de los R<sup>l</sup> Exercitos he reconocido quatro quadros que an de servir para sobre puertas. Pintado por d<sup>n</sup>. Gines Andrés Aguirre que representan, el primero un equipaje de pastor y en los otros barios despojos dos de caza y pesca con varias hortalizas, de tamaño el expresado en la quenta y

sirven para la R<sup>l</sup>. fábrica de los tapizes, que según mi dictamen balen cada uno seis cientos r<sup>s</sup>. v<sup>n</sup>. importan los quatro dos mil quatrocientos, y por su verdad lo firmo en Madrid y Abril 29 de 1778.

Mariano Salvador Maella.”

- “D<sup>n</sup>. Frtan<sup>co</sup> Sabatini Comendador de Fuente el Maestro en la orn. De S<sup>n</sup>. Tiago del Consejo de S. M. en el Supremo de la Guerra, Brigadier de los R<sup>s</sup>. Exercitos y Director Comandante del Cuerpo de Yngenieros como encargado q<sup>e</sup>. está por R<sup>l</sup>. orn. De lo económico de las Pinturas, q<sup>e</sup>. se ejecutan p<sup>a</sup>. la R<sup>l</sup>. Fábrica de Tapizes, Certifico, que de orden del Ex<sup>mo</sup>. S<sup>or</sup>. Marq<sup>s</sup>. de Montealegre Maiordomo Maior del Rey Nro. Señor he reconocido los Quadros q<sup>e</sup>. se refieren en esta Cuenta del Pintor d<sup>n</sup>. Jines de Andrés Aguirre, con el Dictamen de d<sup>n</sup>. Mariano Salvador Maella q<sup>e</sup>. lo es de Cámara de S. M., y halla valen los dos mil quatrocientos r<sup>s</sup>. v<sup>n</sup>. que expresan la dicha cuenta; y por q<sup>e</sup>. consta la firma en Madrid a 20 de Julio de 1778.

Fco. Sabatini.”

- “De orn. del S<sup>or</sup> d<sup>n</sup>. Fran<sup>co</sup>. Savatini, Cavallero del orden de Santiago, Brigadier de los R<sup>es</sup>. Exercitos de S. M. y su primer Arquitecto, he recibido quatro quadros pintados bajo la dirección del S<sup>or</sup> d<sup>n</sup>. Mariano Maella, Pintor de Cámara del Rey nro. S<sup>or</sup> por d<sup>n</sup>. Gines de Andrés Aguirre, para por ellos sacar quatro sobrepuestas de tapicería que han de adornar la pieza donde se viste el Ser<sup>mo</sup>. S<sup>or</sup>. Príncipe en el R<sup>l</sup>. Palacio del Pardo, representan unos Arneses de Pescadores, junto a ellos varios peces, todo sobre un rivazo, detrás de este, una arboleda que puebla el Celaje, y horizonte. Su ancho 5 pies Alto 3 pies y 10 dedos.

Otro varias Berduras y frutos como son un apio, berza, dos melones, una cesta con pavos, y membrillo, entre ellos dos orzas, todo sobre un terrazo, detrás de él algunos árboles, a un lado se deja ver una porción de pays su ancho 4 pies y 14 dedos, Alto 3 pies y 13 dedos.

Otro Equipaje de un Pastor, demostrado con un costal, un frasco enzogado, Cadera, Sartén, el garrote encima de ello y un perro hechado, puesto delante de un peñasco, detrás de este, sale un tronco seco, a más distancia algunos árboles que pueblan el Celaje, su ancho 5 pies y 1 dedo. Alto 3 p<sup>s</sup> y 14 dedos.

Otro repres<sup>ta</sup>. una liebre, una Grulla muerta, detrás de ella, un gato, a otro costado una cesta que la oculta parte de ella un pedazo de manta sobre la qual está la caza, todo sobre un peñasco; detrás una porción de arboleda, que puebla el celaje. Su medida de ancho 5 pies. Alto 3 pies y 8 dedos. Previniendose tengo dado otro recibo con fecha de 21 de

febrero del presente año, el qual, y este han de causar un solo efecto. Madrid, 7 de Julio de 1778.

Corelio Vandergoten.”

**Doc. CXXXV**

**Cartones para tapiz de Ramón Bayeu**

*AGP, Seccion Carlos III, Leg. 47*

*Publicado en Morales y Marín, p. 57, doc. 48 y citado en Held, 1971, p. 101-102.*

- “Dn. Francisco Vandergoten y hermano. Directores de la Real Fábrica de Tapices en esta corte, de orden del Sr. Dn. Francisco Sabatini, Brigadier de los Reales Ejercitos de S. M. Y su primer Arquitecto, hemos recibido del Sr. Dn. Ramón Bayeu, dos cuadros que ha pintado (bajo la dirección de su hermano, dn. Francisco Bayeu, Pintor de Cámara de S. M.) para por ellos hacer los tapices que deben adornar la pieza donde comen los Serenísimos señores príncipes en el Palacio de San Lorenzo. El uno de diez y nueve pies de largo y diez y medio de alto. Representa un pais adornado con varios cazadores en el término primero tres, el otro dispara a un venado caído en el suelo y los otros observando; el otro de seis pies de alto y cuatro de ancho, representa ánades, agachadicas y un conejo y una zorra que se le está comiendo. Madrid, dos de ayo de mil setecientos setenta y cuatro. Francisco Vandergoten”

**Doc. CXXXVI**

**Cartones para tapiz de Ramón Bayeu**

*AGP, Sección Carlos III, Leg. 48<sup>l</sup>*

- “Razón del importe de los quadros que he pintao para la R<sup>l</sup> fábrica de tapices, bajo la dirección de mi H<sup>o</sup>. D<sup>n</sup> Francisc Bayeu, Pintor de Cámara de S. M. por orden del S<sup>or</sup>. D<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup> Sabatini, Brigadier de los reales exercitos de S. M. y su primer Arquitecto. Los q<sup>e</sup> han de servir para hacer tapices para adornar la pieza donde comen los serenísimos SS. Príncipes en el Palacio de S<sup>n</sup> Lorenzo.

- (Cartón de La vuelta de la caza).
- (Cazador perro y pájaro)
- El otro quadro es para sobrepuerta, donde ay pintado un Jabali, una Ánade, una chocha y un Conejo, too caza muerta: su ancho quatro pies y tres dedos, y de alto cinco pies y onze dedos.

Ramón Bayeu”.

- “Don Francisco Sabatini, Comendador de Fuente el Maestre en la Orden de Santiago, Brigadier de los R<sup>s</sup> exercitos, Director Comandante del Cuerpo de Yngenieros, y Arquitecto ppal. de S. M. como encargado que soy por R<sup>l</sup>. orden de o económico de las Pinturas que se executan para la Fábrica de los Tapizes: Certifico, que de orden del Ex<sup>mo</sup>. S<sup>or</sup>. Marqu<sup>s</sup>. de Montealegre Mayordomo mayor del Rey Nro. S<sup>or</sup>. He reconocido los Quadros que refiere esta Cuenta del Pintor D<sup>n</sup> Ramón Bayeu, con dictamen del S<sup>r</sup> D<sup>n</sup>. Antonio Raphael Mens, Primer Pintor de Cámara de S. M. encargado de lo facultativo, y Director pral. de todo lo perteneciente a Pinturas para el R<sup>l</sup>. servicio y hallo que valen, los Nueve<sup>mil</sup>. reales de v<sup>on</sup>. que pone por ellos. Y para que conste lo firmo.

Madrid, 28 de febrero de 1775. Fran<sup>o</sup>. Sabatini”.

(Entregados a Cornelio Vandergotten el 25 de enero de 1775)

## **Doc. CXXXVII**

### **Cartones para tapíz de José del Castillo**

*AGP, Sección Carlos III, Leg. 46.*

- *Recibo de Francisco Van der Goten*

«Dn. Francisco Van der Goten y hermanos, directores de la Real Fábrica de Aranjuez, en esta Corte, hemos recibido de orden del Sr. Dn. Francisco Sabatini, Brigadier de los Reales Ejércitos, Caballero de la Orden de Santiago y Arquitecto Principal de su Magestad.

Un paño que representa cinco cazadores que se retiran de ella los dos de primer término, el uno a caballo conversando con el otro a pie que tiene varias aves y animales en la mano en ademán de cargarlas sobre un asno en el que está sostenido y a sus pies diferentes aves, alcarabanes, ánades y conejos todo muerto y más al extremo del cuadro, los pertrechos de caza como escopeta, morral y frasco de pólvora y al lado siniestro dos perros echados, el uno dormido y a lo lejos dos hombres el uno apretándose la hebilla del

zapato y el otro observándolo su ancho trece pies y catorce dedos y alto nueve pies y seis dedos.

Una sobrepuerta que representa pertrechos de cazador, con varias aves, cenefa y liebres, muerto todo en grupo, su ancho tres pies y diez dedos y alto cinco pies y seis dedos.

Otra sobrepuerta que representa un grupo de ánades muertas con pertrechos de cazador que consisten en escopeta, morral y frasco de pólvora, su ancho cuatro pies y cinco dedos y de alto cinco pies, pintadas por el Sr. Dn. José del Castillo para sacar por ellas igual número de paños que deben servir de adorno a la pieza de cámara del cuarto del serenísimo señor príncipe de Asturias *en* el Palacio de Sn. Lorenzo. Madrid, 5 de agosto de 1773.– Francisco Van der Goten y hermano”.

*Publicado en Morales y Marín, 1991, p. 168, doc.228. Citado por Held, 1971, p. 181-182.*

*- Razón de cuadros pintados por José del Castillo*

“Razón de los cuadros q<sup>e</sup> e ejecutado yo, D<sup>n</sup>. Joseph del Castillo para el Rey, N. S<sup>r</sup>. q<sup>e</sup> Dios G<sup>e</sup>, de orden del S<sup>or</sup>. D<sup>n</sup>. Fran<sup>co</sup> Sabatini, Cav<sup>o</sup> del Orn del Santiago, y Arq<sup>o</sup> Pral de S. M. debiendo servir para copiar por ellos los tapices de la Pieza de Cam<sup>a</sup> del serenís<sup>mo</sup> S<sup>or</sup> Prínzipe en el R<sup>l</sup> Palazio de S<sup>n</sup> Lorenzo, cuyos asuntos y medidas son las siguientes, como consta p<sup>r</sup> el adjunto rezibo que presento de los M<sup>ros</sup> Direct<sup>s</sup> de la R<sup>l</sup> Fáb<sup>a</sup> de Tapizes con sus respectivos prezios.

Un cuadro de trece pies y catorce dedos ancho y de nueve pies y seis dedos de alto, q<sup>e</sup> representa varios cazadores dispuestos para retirarse a casa desp<sup>s</sup>. de hecha la caza a hora de ponerse el sol con varios conejos y aves, su precio...9000.

Otro cuadro para ejemplar de sobrepuerta, su ancho cuatro pies y cinco dedos y alto cinco pies, representa un grupo de ánades y palomas torcazes muertas y entre estas aves, una escopeta, su precio...1500.

Otro cuadro asimismo para otra sobrepuerta, su ancho tres pies y diez dedos y alto cinco pies y seis dedos, pintados en él conejos, perdiz oropéndola, escopeta y morral, todo agrupado, su precio...1500.

Suma esta cuenta...12000.

Madrid, 10 de agosto de 1773.– José del Castillo”.

*Publicado por Morales y Marín, 1991, p. 169, doc. 228; Citado por Held, 1971, p. 133-134.*

*- Reconocimiento de pinturas*

”Dn. Francisco Sabatini, caballero en la Orden de Santiago, Brigadier de los Reales Ejércitos, Ingeniero en Jefe y Arquitecto principal de S. M., como encargado que soy por Real Orden de la Dirección de las pinturas que se ejecutan para tapices y de todo lo que pertenece a esta, certifico: que de orden del Excmo. Sr. Marqués de Montealegre, Mayordomo Mayor del Rey, Ntro. Sr. he reconocido las pinturas que se refieren en esta cuenta del pintor Dn. José del Castillo y hallo que valen diez mil reales vellón y para que conste los firmo. Madrid y octubre, 31 de 1773.— Francisco Sabatini. Son, 10.000 reales de vellón”.

*Publicado por Morales y Marín, 1991, p. 169, doc. 229.*

*- Visto bueno para abonar a José del Castillo el importe de sus cuadros*

(Al margen: “Madrid, 4 de diciembre de 1773.— Al Mayordomo Mayor pase al contralor general de la Real Casa, para que disponga el abono de esta cuenta”).)

“Excmo. Sr.:

Paso a manos de V. E. la cuenta que me a presentado Dn. José del Castillo de las pinturas que a ejecutado para los tapices ¿ a entregado a los fabricantes de ellos como reconocerá V. E. por los recibos de dichos fabricantes que adjuntos remito también, en cuya consecuencia he reconocido de orden de V. E. las referidas pinturas que se pueden pagar diez mil reales de vellón que es lo que tienen de costa en lugar de los doce mil en que las tenía puesta dicho Castillo como aparece de su cuenta.

Lo que hago presente a V. E. a fin de que se sirva darla el curso correspondiente para que se satisfaga a dicho interesado, si fuere del agrado de V. E., cuya vida ruego a Dios, nuestro Señor, guarde muchos años.

Madrid y diciembre, 4 de 1773.

Excmo. Sr.:

Besa la mano de V. Ex.' su más rendido servidor.— Francisco Sabatini. Excmo. Sr. Marqués de Montealegre”.

*Publicado por Morales y Marín, 1991, p. 230, doc. 230.*

*- Cuenta de José del Castillo*

“Dn. José del Castillo, Pintor.

Noviembre de 1773.

Su cuenta de varios cuadros ejecutados para la copia de tapices que se están haciendo de orden de S. M., se halla revisada por Dn. Francisco Sabatini.

Importa, 10 mil reales de vellón.”

*Publicado por Morales y Marín, 1991, p. 170, doc. 231.*

### **Doc. CXXXVIII**

#### **Cartones de José del Castillo**

*AGP, Sección Carlos III, Leg. 47*

- “Dn. Francisco Van der Goten y hermano, Directores de la Real Fábrica de Tapices en esta Corte, de orden del Sr. Dn. Francisco Sabatini, Brigadier de los Reales Ejércitos de S. M. y su primer Arquitecto, hemos recibido del Sr. Dn. José del Castillo un cuadro pintado por su mano para sacar por él otro igual de tapicería que debe servir a el adorno de la pieza de Cámara del cuarto del Serenísimo Sr. Príncipe en el Palacio de Sn. Lorenzo de cuatro pies y trece dedo de ancho, su alto cuatro y catorce, representa a varias aves con una liebre, todo muerto y interpolado con fruta, 'puesto sobre un pedazo de capitel de columnas.

Madrid y enero, veinte de mil setecientos setenta y cuatro.– Francisco Van der Goten y hermano.”

*Publicado por Morales y Marín, 1991, p. 170-171, doc. 232; citado por Held, 1971, p. 135-136.*

*- Francisco Van der Goten certifica haber recibido cuadros de José del Castillo*

“Francisco Van der Goten y hermano, Directores de la Real Fábrica de Tapices en esta Corte, de orden del Sr. Dn. Francisco Sabatini, Brigadier de los Reales Ejércitos de S. M., y su primer Arquitecto, hemos recibido de Dn. José del Castillo cuatro cuadros pintados por su mano para sacar por ellos los tapices que han de adornar la Pieza de Cámara del cuarto del serenísimo señor Príncipe en el palacio de Sn. Lorenzo, R uno de nueve pies y cuatro dedos de ancho, y nueve y medio de alto, representa un joven a Caballo, con un montero a pie con dos palomas en la mano que vuelven de caza, en segundo término uno



sobre un caballo que está bebiendo en un arroyo y a lo lejos una arboleda y peñascos. Los otros dos para sobre balcones, de tres pies y cuatro dedos de alto, cinco y once dedos de ancho, representa varias aves muertas y un zorro comiendo un conejo, el otro representa diferentes aves muertas y un milano sobre ellas comiendo en una; el cuarto y último, dos pies y cuatro dedos de ancho, nueve y medio de alto, representa dos ánades en el agua y otra muerta, sobre un tronco la está deborando un aguilucho.

Madrid, dos de mayo, mil setecientos setenta y cuatro.– Francisco Van der Goten y hermano”.

*Publicado por Morales y Marín, 1991, p. 171, doc. 233.*

*- Razón de los cuadros hechos por José del Castillo*

“Razón de los cuadros que yo, Dn. José del Castillo he ejecutado para el Rey, Nuestro señor, que Dios guarde, de orden del Sr. Dn. Francisco Sabatini, Brigadier de los Reales Ejércitos de S. M. y Arquitecto principal, debiendo servir para copiar por ellos los tapices que han de adornar las piezas de Cámara del cuarto del serenísimo Sr. Príncipe en el Palacio de S. Lorenzo, cuyos asuntos y medidas son las siguientes según consta por los adjuntos recibos que presento de los Directores de la Real Fábrica de Tapices con sus respectivos precios.

Un cuadro, su ancho cuatro, pies y trece dedos y alto, cuatro y catorce, representa varias aves con una liebre agrupadas con fruta y ruinas de fábrica, su precio...1000.

Otro cuadro, su ancho nueve pies y cuatro dedos y alto nueve y ocho re-presenta un país con un joven a caballo, un montero a pie, le acompaña con una paloma en la mano en acto de volver de caza y en segundo término otra figura sobre un caballo que bebe de un arroyo con perros, peñascos y arboledas, su precio...5000.

Otro cuadro, su ancho cinco pies y once dedos y alto tres y cuatro representa un milano sobre un grupo de aves muertas, su precio...1000.

Otro cuadro, su ancho cinco pies y trece dedos y alto tres y cuatro representa un zorro comiendo un conejo y un gato sobre un árbol que intenta quitarsele, su precio...1000.

Otro cuadro, su ancho, dos pies y cuatro dedos y alto nueve y ocho, representa dos ánades en el agua y otra muerta sobre un tronco que la está devorando un aguilucho, su precio...1500.

Suma esta cuenta...9500.

Y para que conste firmo esta cuenta hoy, 2 de mayo de 1774.

José del Castillo”.

*Publicado en Morales y Marín, 1991, p. 171-2, doc. 234.*

*- Precio de unas pinturas de José del Castillo*

“Excmo. Sr.:

Paso a manos de V. E. la cuenta que me ha presentado D. José del Castillo de las pinturas que ha ejecutado para los tapices y a entregado a los fabricantes de ellos, como reconocerá V. E. por los recibos de dichos fabricantes que adjuntos remito también en cuya consecuencia he reconocido de orden de V. E., las referidas pinturas que me parece tienen de costa nueve mil reales de vellón en lugar de los nueve mil y quinientos reales que trae dicha cuenta. Lo que hago presente a V. E. a fin de que se sirva darla el curso correspondiente para que se satisfaga a dicho interesado, si fuere del agrado de V. E., cuya vida ruego a Dios N. S. guarde muchos años.

Madrid y junio, 4 de 1774.

Excmo. Sr.: Besa la mano de V. E. su más rendido servidor.- Francisco Sabatini.

Excmo. Sr. Marqués de Montealegre”

*Publicado por Morales y Marín, 1991, p. 172, doc. 235 y 237.*

*- Certificado de Sabatini sobre ciertas pinturas*

“Dn. Francisco Sabatini, Comendador de Fuente del Maestre en la Orden de Santiago, Brigadier de los Reales Ejercitos y Arquitecto Pricipal de S. M., como encargado que soy por real Orden de la Dirección de las pinturas que se ejecutan para tapices y de todo lo que petenece a estos: certifico que, de orden del Excmo. Sr. Marqués de Montealegre, Mayordomo Mayor del Rey, N. S., he reconocido las pinturas que se refieren en esta cuenta del pintor Dn. José del Castillo; y hallo que valen nueve mil reales de vellón en lugar de los nueve mil reales de vellón en lugar de los nueve mil y quinientos que él trae, y para que conste lo firmo. Madrid y junio, 4 de 1774”

*Publicado en Morales y Marín, 1991, p. 172, doc. 236 y 238.*

**Doc. CXXXIX**

**Cartones de José del Castillo**

*AGP, Carlos III, Cámara, leg. 88*

- “De orden de el Sr. Francisco Sabatini, Caballero de la Orden de Santiago, Brigadier de los Reales Ejércitos de S. M. y su primer arquitecto, he recibido de el Sr. Dn. José del Castillo un cuadro pintado por su mano para sacar por él tapiz que ha de adornar la pieza de Cámara del cuarto del serenísimo Sr. Príncipe en el Palacio de Sn. Lorenzo. Representa varios perros luchando con un venado metido en el agua. Su ancho cuatro pies y doce dedos, alto nueve pies y doce dedos.

Madrid, 12 de enero de 1775.- Cornelio Van der Goten”

*Publicado en Morales y Marín, 1991, p. 175, doc. 242. Citado en Held, 1971, p. 136.*

- “Razón de los cuadros que yo, D. José del Castillo, he ejecutado para el Rey Ntro. Sr. Que Dios guarde, de orden del Sr. D. Francisco Sabatini, Caballero de la Orden de Santiago y Arquitecto principal de S. M., debiendo servir de ejemplares para los tapices que han de adornar la pieza de Cámara del cuarto del serenísimo Sr. Príncipe en el Real Palacio de Sn. Lorenzo, cuyos asuntos y medidas son los siguientes, según consta por los adjuntos recibos que presento del Director de la Real Fábrica de Tapices con sus respectivos precios.

Un cuadro, ancho cuatro pies y doce dedos y alto nueve pies y doce dedos que representa varios perros luchando con un venado metido en el agua, su precio...1500.

Otro cuadro alto nueve pies y doce dedos y ancho cinco pies y trece dedos, que representa una zorra acosada de perros y de dos cazadores, el uno e acto de dar con la escopeta a la dicha zorra, su precio...2500.

Madrid y abril, 23 de 1775.- José del Castillo

- “Dn. Francisco Sabatini, Comendador de Fuente el Maestre en la orden de Santiago, Brigadier de los reales Ejércitos y Arquitecto principal de S. M. como encargado que soy por Real orden de lo económico de las pinturas que se ejecutan para la Fábrica de Tapices: Certifico que de orden del Excmo. Sr. Marqués de Montealegre, Mayordomo Mayor del Rey, Ntro. Sr. He reconocido los cuadros que refieren en esta cuenta del pintor Dn. José del Castillo con el dictamen del Sr. D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara de S. M., encargado de lo facultativo y Director principal de todo lo perteneciente a pintura para el real servicio y hallo que valen los cuatro mil reales de vellón que expresa la referida cuenta, y para que conste lo firmo en Madrid a 25 de julio de 1775.- Francisco Sabatini.”

*Publicado por Morales y Marín, 1991, p. 176, doc. 244. Citado en Held, 1971, p. 136.*

**Doc. CXL**

**Cartones para tapiz de Matías Tellez**

*AGP, Sección Carlos III, Leg. 46.*

- “Dn. Francisco Vandergoten y Hermanos, hemos recibido del Sr. D. Mariano maella, Pintor de Cámara de S. M. seis cuadros que de Real Orden ha mandado pintar a dn. Matías Tllez para ejemplares de los tapices que se están ejecutando en la Real Fábrica de Tapices que está a nuestro cargo para el Adorno de la pieza donde duermen los Serenísimos Señores Príncipes, en el palacio de San Lorenzo, cuyas representaciones, tamaños de ancho y largo es como sigue:

1º. Un paño que representa una señora a caballo que encuentra un cazador con sus criados y perros, el que presenta a la dama la zorra, tiene ocho pies y ocho dedos de ancho. Diez pies y ocho dedos de alto.

2º. Un paño que representa un joven a caballo con dos criados y perros para la caza, él a la puerta de la venta, recibiendo el refresco por mano de la criada, la ventera con un niño en la mano, en el quicio de la puerta, observandolos. Tiene cinco pies y doce dedos de ancho, diez pies y ocho dedos de alto.

3º. Una sobrepuerta que representa un zorra, conejos y perdices, todo muerto. Un perro que lo acompaña con su arboleda y vista de país. Tiene tres pies y ocho dedos de ancho. Seis pies y seis dedos de alto.

4º. Un suplemento que representa un lobo cogido por una mano en el cepo con diferentes árboles y vista de país. Tienen un pie y trece dedos de ancho y diez pies y ocho dedos de alto.

5º. Un suplemento y representa una mujer labando al pilón de una fuente con una cesta de ropa blanca a sus pies. Su ancho dos pies y un dedo. Alto diez pies y ocho dedos.

6º. Un suplemento o rinonera que representa un joven que está sentado en el suelo, dando limosna a un pobre, con su poco de país. Su ancho dos pies y nueve dedos y alto como el antecedente.

Madrid, 5 de agosto de 1773. Francisco Vandergoten y Hermanos.”

**Doc. CXLI**

**Cartones para tapices de José del Castillo, Fco. Goya y G. A. de Aguirre**

*AGP, Carlos III, Cámara, leg. 88<sup>2</sup>*

- “Extraordinario:

Diseños de pinturas para tapices Año de 1777.

D<sup>n</sup>. Francisco Goya; D<sup>n</sup> Joseph del Castillo y D<sup>n</sup> Xines Andrés Aguirre. Varios quadros

Diseños de Tapices para el Palacio del Pardo.

Ascendio su importe a 88.000 r<sup>s</sup> de v<sup>n</sup> consignado en R<sup>l</sup> orden de 3 de diciembre de 1777”



**LÁMINAS**





Lám. 1. J. López Enguídanos, *Bodegón de gallina*.  
(Madrid. Academia de San Fernando) ►



◄ Lám. 2. J. López Enguídanos, *Bodegón con pato*  
(Madrid. Academia de San Fernando)

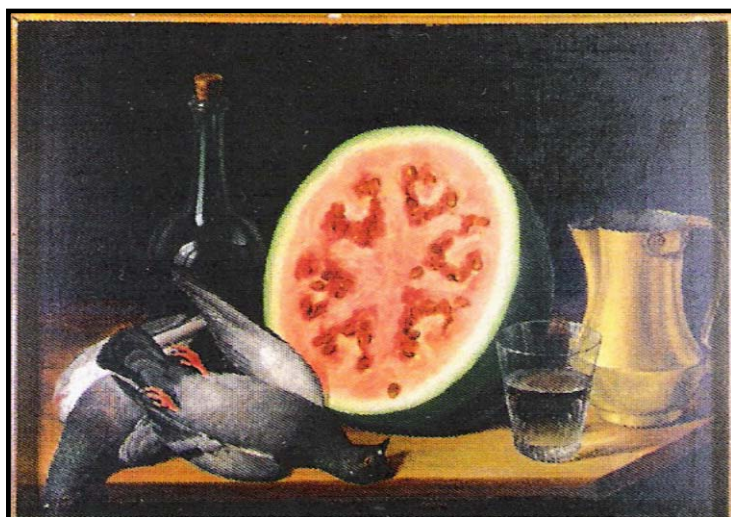
Lám. 3. J. López Enguídanos, *Bodegón con Alcachofas* (Madrid, Academia de San Fernando) ►



◄ Lám. 4. J. López Enguídanos, *Bodegón de frutas*  
(Madrid. Academia de San Fernando)



Lám. 5. J. López Enguídanos, *Bodegón de perdices y melón* (Patrimonio Nacional) ►



◄ Lám. 6. J. López Enguídanos, *Bodegón de sandía y palomas* (Patrimonio Nacional)

Lám. 7. J. López Enguídanos, *Bodegón con sandía* ►







Lám. 8. J. López Enguídanos, *Bodegón de caza muerta* (Colección particular)►



◄ Lám. 9. J. López Enguídanos, *Bodegón con melón, perdices y zanahorias* (Colección particular)

Lám. 10. J. López Enguídanos, *Bodegón de pájaros y melón* (Madrid. Academia de San Fernando)►





Lám. 11. J. López Enguídanos, *Bodegón de sandía y conejo* (Madrid. Academia de San Fernando) ►



◄Lám. 12. J. López Enguídanos, *Bodegón de frutas* (Colección particular)

Lám. 13. J. López Enguídanos, *Bodegón de frutas de otoño* (Colección particular) ►



◄Lám. 14. J. López Enguídanos, *Bodegón de caza* (Madrid. Academia de San Fernando)





Lám. 15. J. López Enguídanos, *Bodegón de caza* (Madrid. Academia de San Fernando) ►



◄Lám. 16. J. López Enguídanos, *Bodegón de frutas* (Mercado anticuario)

Lám. 17. J. López Enguídanos, *Bodegón de perdices* (Mercado anticuario) ►





Lám. 18. B. Montalvo. *Bodegón de caza y peces* (Madrid. Museo del Prado) ►



◄ Lám. 19. B. Montalvo. *Bodegón de caza y peces* (Madrid. Colección privada)

Lám. 20. B. Montalvo. *Bodegón con cabeza de ternera, peces y frutas* (Madrid. Museo del Prado) ►





Lámina 21. B. Montalvo. *Cabeza de ternero* (Madrid. Col. particular) ►



◄Lám. 22. B. Montalvo. *Bodegón de peces* (Madrid. Museo del Prado)

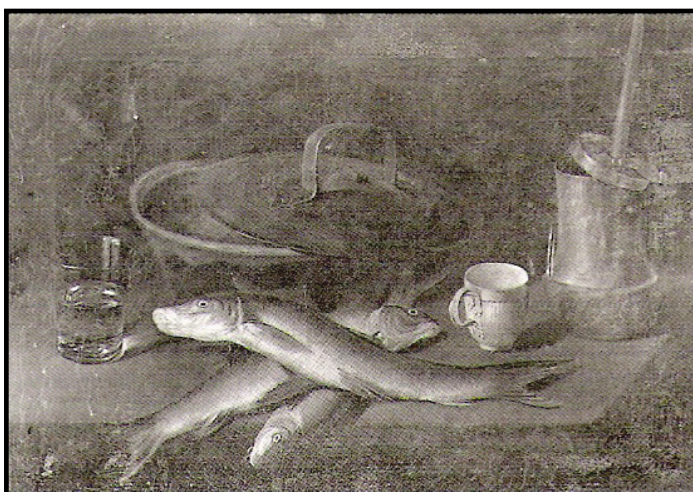
Lám. 23. B. Montalvo. *Bodegón de liebre y melón* (Madrid. Museo del Prado) ►







Lám. 24. B. Montalvo. *Liebre muerta* (Patrimonio Nacional) ►



◄ Lám. 25. B. Montalvo. *Bodegón de cocina con peces* (Madrid. Museo del Prado)

Lám. 26. B. Montalvo. *Bodegón de caza* (Barcelona. Col. particular) ►









Lámina 27. G. Nani. *Bodegón de caza con jabalí, liebre y halcón*  
(Nápoles. Palacio Real)



◀ Lámina 28. G. Nani. *Bodegón con jabalí y caza muerta* (Nápoles. Palacio Real)





**Lámina 29. G. Nani. *Naturaleza Muerta de Peces* (Nápoles. Palacio Real)**



**Lámina 30. G. Nani. *Bodegón de almuerzo* (Nápoles. Palacio Real)**







Lámina 31. G. Nani. *Naturaleza Muerta con flores, fruta y dulces* (Nápoles. Palacio Real)



Lámina 32. G. Nani. *Naturaleza muerta* (Nápoles. Palacio Real)





Lámina 33. G. Nani. *Florero en un paisaje* (Nápoles. Museo de Capodimonte)

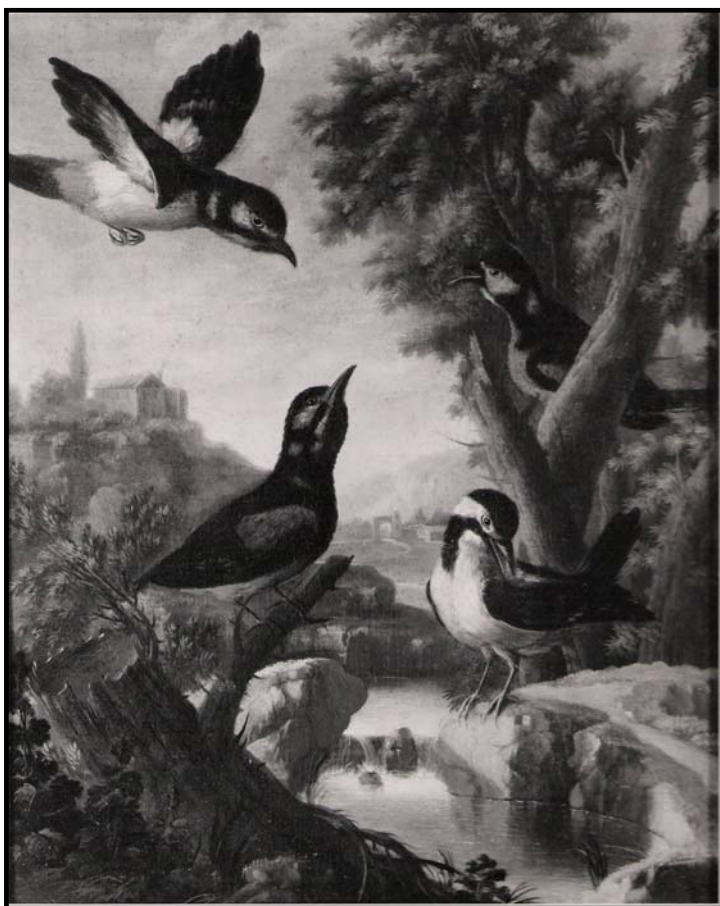
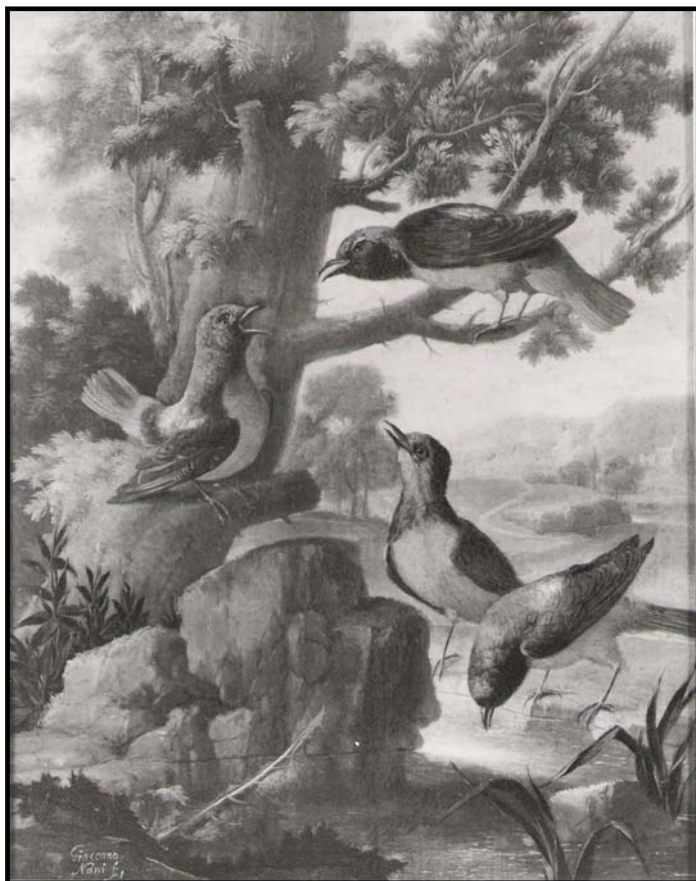


Lámina 34. G. Nani. *Jarrón y guirnalda de flores en jardín con fuente y columna* (Nápoles. Museo Nacional de Capodimonte)





Lámina 35. G. Nani. *Pájaros diversos*  
(Nápoles. Museo Nacional de  
Capodimonte) ►



◄ Lámina 36. G. Nani. *Pájaros*  
(Nápoles. Museo Nacional de  
Capodimonte)



**Lámina 37. G. Nani. *Jarrón de flores y ánfora* (Nápoles. Museo de Capodimonte)►**



**◄ Lámina 38. G. Nani, *Bodegón con cuarto de cordero, huevos y hortalizas* (Nápoles. Museo Duca di Martina)**





Lám. 39. G. Nani. *Bodegón de hortalizas* (Nápoles, Museo Duca di Martina) ►



◄ Lám. 40. G. Nani, *Bodegón con cuarto de cordero* (Nápoles. Museo Nacional de San Martino)



Lámina 41. G. Nani. *Naturaleza Muerta con pato y cabeza de ternera* (Caserta. Palacio Real)







Lámina 42. G. Nani. *Naturaleza muerta de flores* (Caserta. Palacio Real)

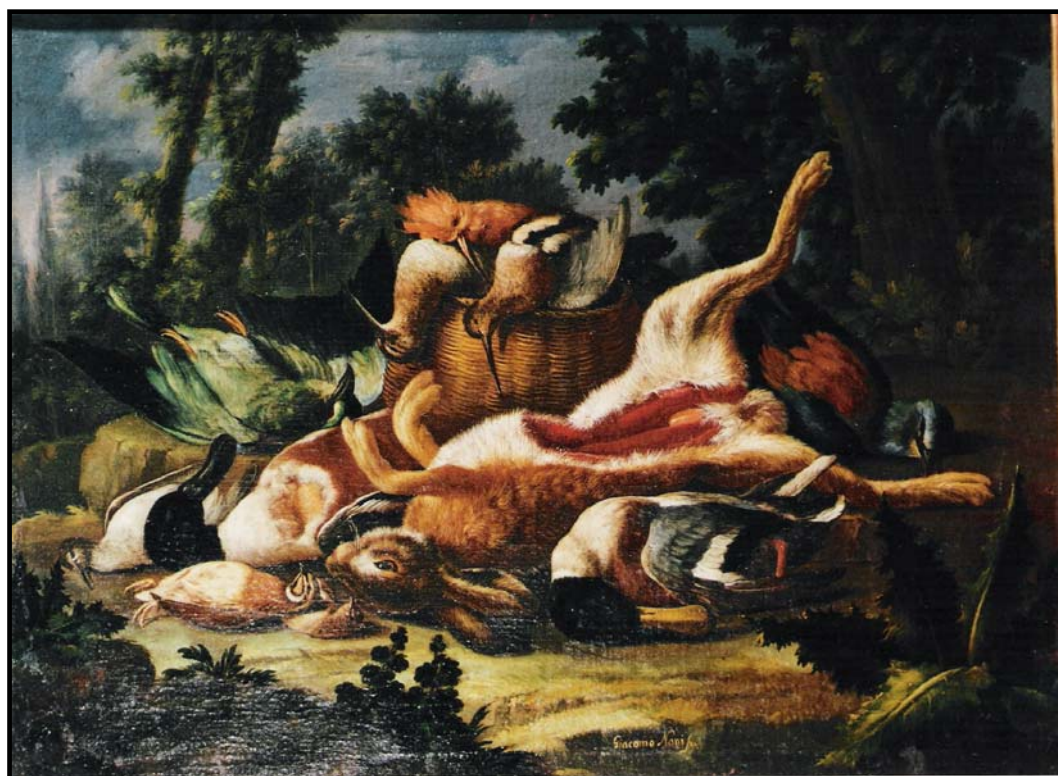


Lámina 43. G. Nani. *Bodegón de caza muerta* (Madrid. Colección particular)





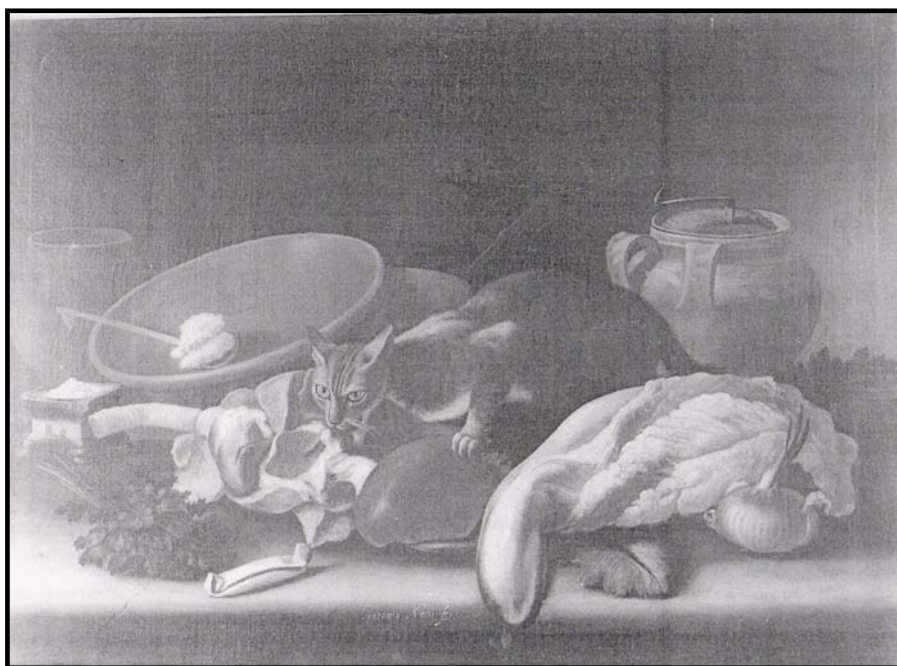


Lámina 44. G. Nani. *Bodegón de pavos, gallina y conejos* (Caserta. Palacio Real)



Lámina 45. G. Nani. *Bodegón de naranjas y flores de azahar* (Caserta. Palacio Real)





**Lámina 46. G. Nani. *Bodegón con gato rapaz* (Caserta. Palacio Real)**



**Lámina 47. G. Nani. *Bodegón de gato y pavos*  
(Caserta. Palacio Real)**





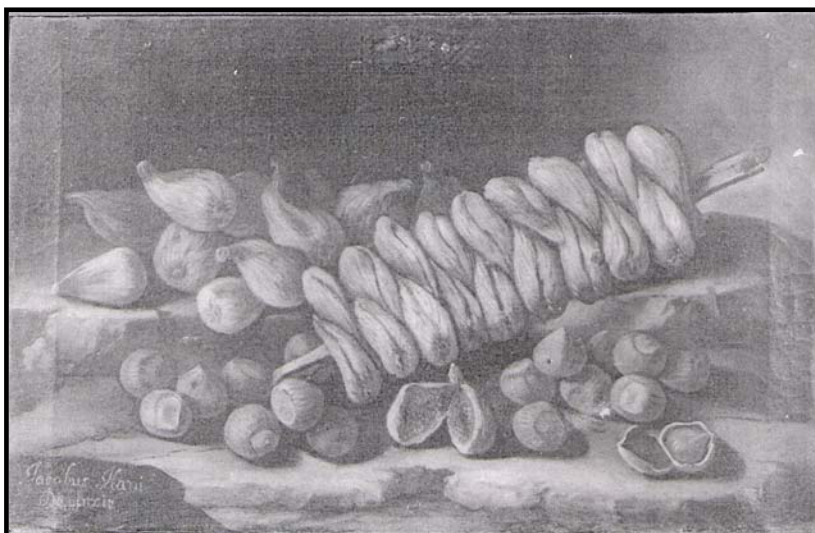


Lámina 48. G. Nani. *Bodegón de Frutos secos* (Caserta. Palacio Real) ►



◄Lámina 49. G. Nani. *Vendedor de verdura con mujer y asno* (Caserta. Palacio Real)



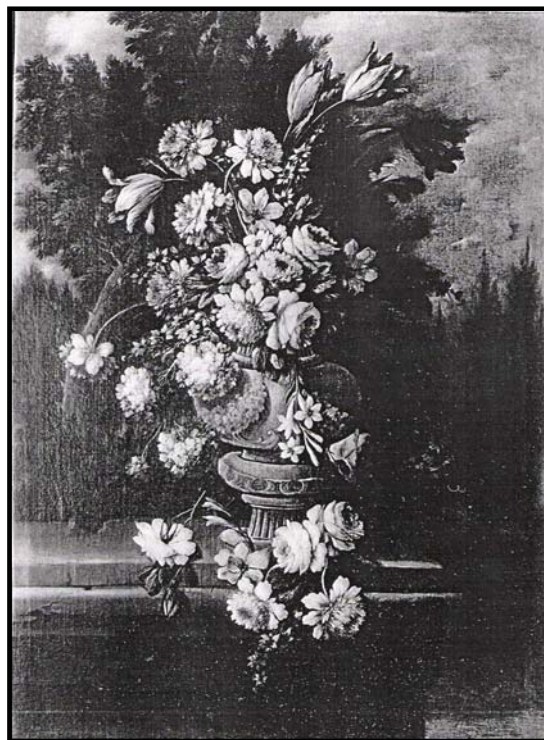
Lám. 50. G. Nani. *Pastor con ovejas* (Caserta. Palacio Real)►



Lámina 51. G. Nani. *Jarrón de flores sobre basamento* (Caserta. Palacio Real) ►



Lám. 53. G. Nani. *Flores* (Sorrento. Museo Correale) ►



◄ Lám. 52. G. Nani. *Flores* (Sorrento. Museo Correale)







**Lámina 54. G. Nani. *Bodegón con halcón, perro y perdices* (Caserta. Palacio Real) ►**



**◄ Lámina 55. G. Nani. *Jarrón de flores en un jardín* (Caserta. Palacio Real)**



**Lámina 56. G. Nani. *Jarrón de flores en fuente* (Caserta. Palacio Real) ►**





**Lámina 57. G. Nani. *Jarrón y cesta con flores* (Caserta. Palacio Real) ►**



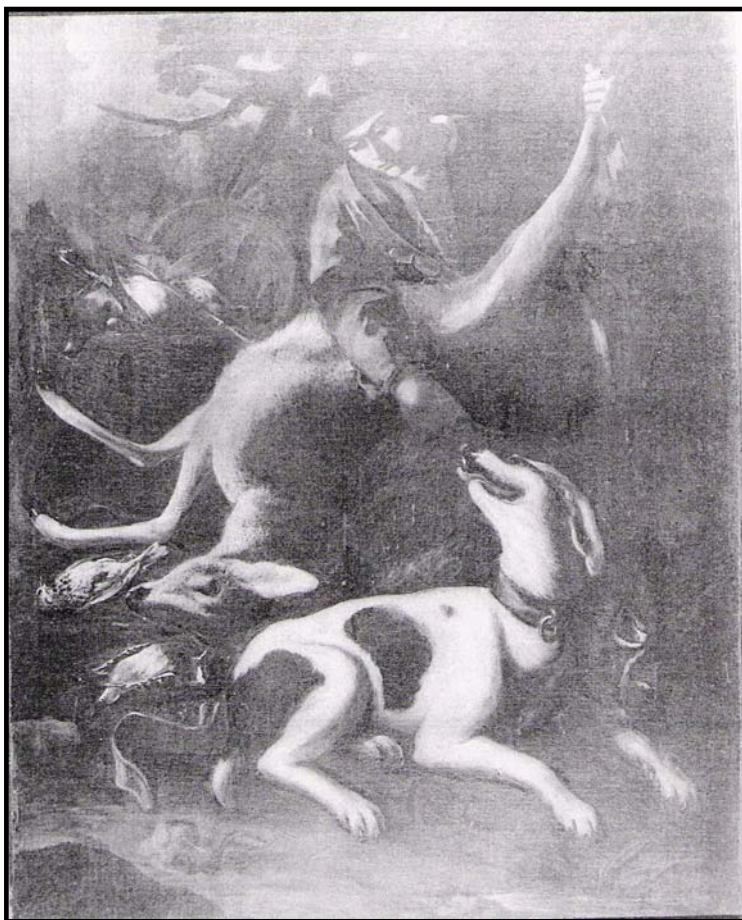
**◄ Lámina 58. G. Nani. *Jarrón y plato con flores y fuente* (Caserta. Palacio Real)**





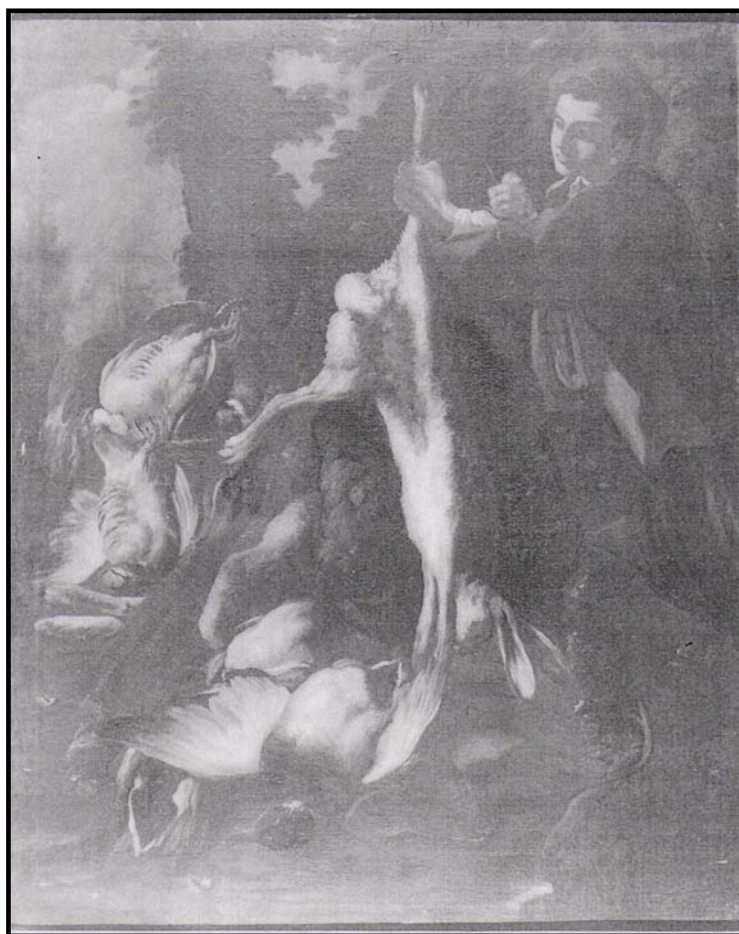


**Lám. 59. G. Nani. *Fuente con jarrón de flores y frutero* (Caserta. Palacio Real) ►**



**◄ Lámina 60. G. Nani. *Cazador con perro y presas*. (Caserta. Palacio Real)**





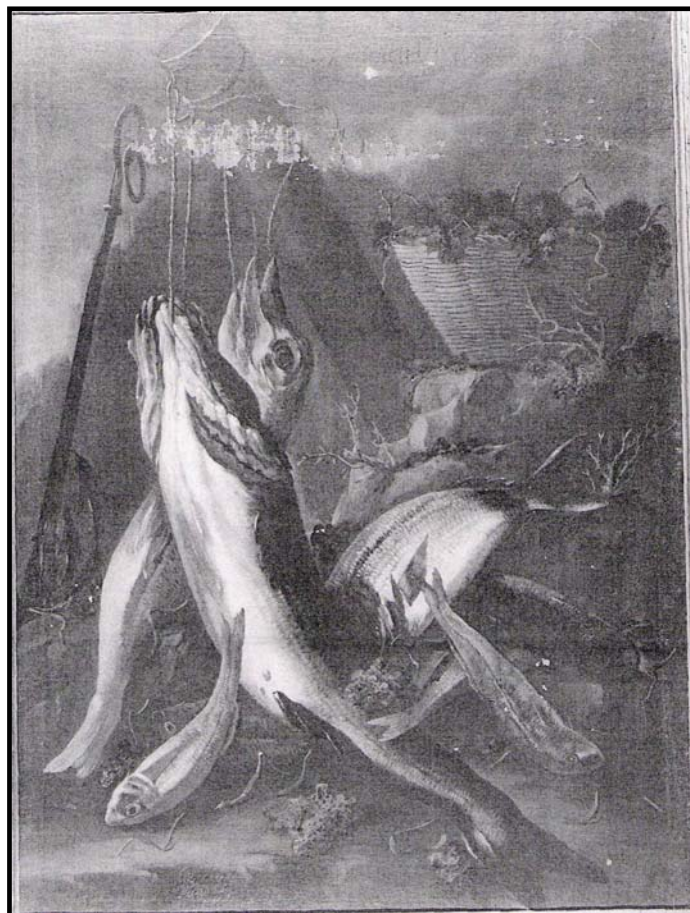
**Lámina 61. G. Nani. *Campesino con caza* (Caserta. Palacio Real) ►**



**◀ Lámina 62. G. Nani. *Peces, atún y fruti di mare* (Caserta. Palacio Real)**







**Lámina 63. G. Nani. *Bodegón de peces*  
(Caserta. Palacio Real) ►**



**◀ Lámina 64. G. Nani. *Peces*  
(Caserta. Palacio Real)**





Lámina 65. G. Nani.  
*Bodegón de caza muerta*  
(Caserta. Palacio Real) ►



Lámina 66. G. Nani. *Bodegón de frutos secos* (Colección privada)





Lám. 67. G. Nani. *Bodegón de cocina con gato* (Roma. Col. particular) ►



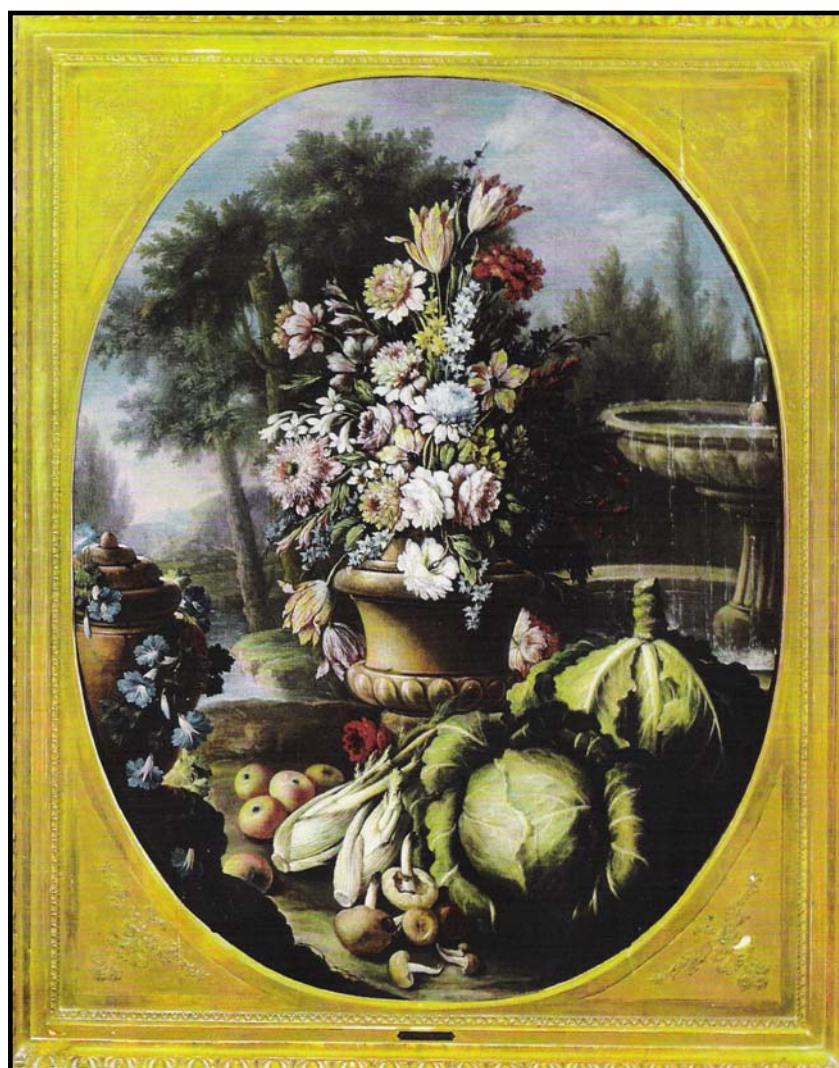
◀ Lám. 68. G. Nani. *Gallinero* (Roma. Col. particular)

Lám. 69. G. Nani. *Paisaje con flores y guisantes* (Barcelona. Col. Riviere) ►





Lámina 70. G. Nani. *Paisaje con flores y apio* (Barcelona. Col. Riviere) ►



◄ Lámina 71. G. Nani. *Flores y hortalizas* (Viena. Colección particular)





**Lámina 72.** G. Nani. *Jarrón con Flores, hortalizas y papagayo* (Madrid. Academia de San Fernando) ►



◀ **Lámina 73.** G. Nani. *Jarrón de flores con hortalizas* (Madrid. Academia de San Fernando)



**Lám. 74.** G. Nani. *Jarrón con flores y hortalizas* (Madrid. Academia de San Fernando) ►



**Lámina 75. G. Nani. *Cestillo de flores y hortalizas* (Madrid. Academia de San Fernando) ►**



**◄ Lámina 76. G. Nani. *Jarrón de flores con coliflor y calabazas* (Madrid. Academia de San Fernando)**

**Lám. 77. G. Nani. *Flores y hortalizas con pájaro sobre calabacín* (Madrid. Academia de San Fernando) ►**









**Lám. 78. G. Nani. *Cuarto de cabrito*  
(Patrimonio Nacional)**



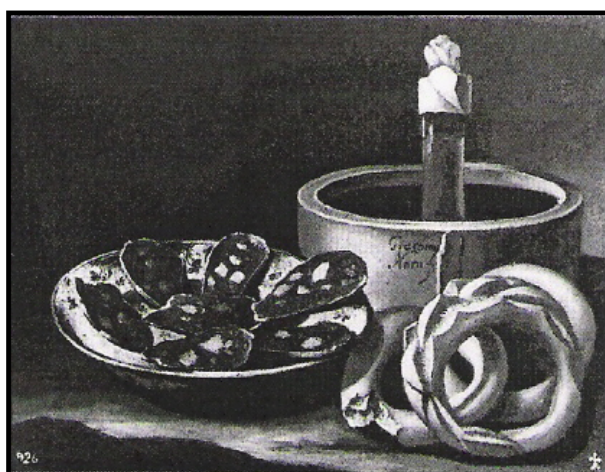
**Lám. 79. G. Nani. *Una ensalada*  
(Patrimonio Nacional)**



**Lám. 80. G. Nani. *Pájaros muertos y cartuchera*  
(Patrimonio Nacional)**



**Lám. 81. G. Nani. *Pájaros muertos en un plato*  
(Patrimonio Nacional)**



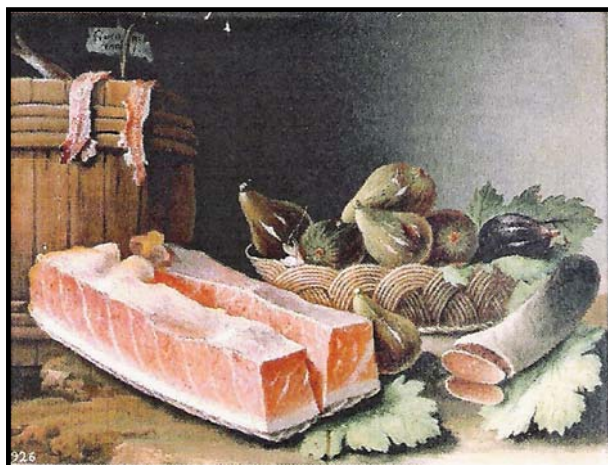
**Lám. 82. G. Nani. *Servicio de almuerzo*  
(Patrimonio Nacional)**



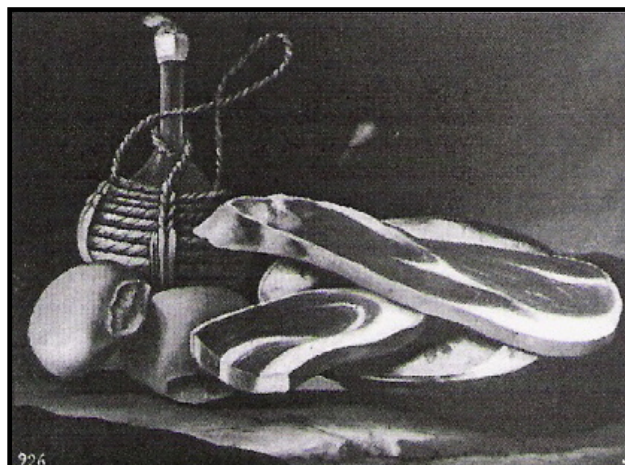
**Lám. 83. G. Nani. *Una gallina descuartizada*  
(Patrimonio Nacional)**



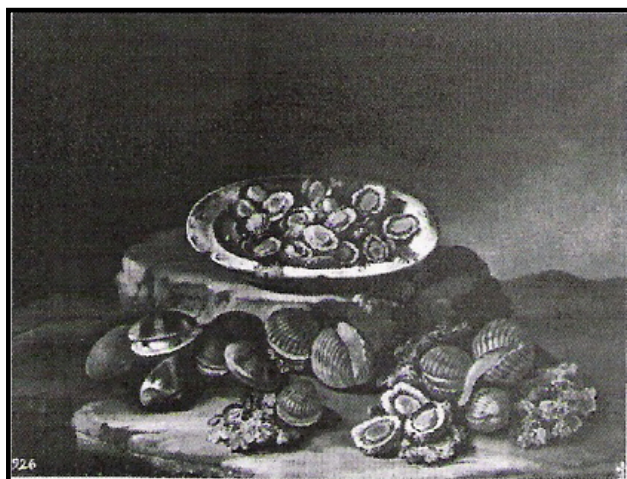




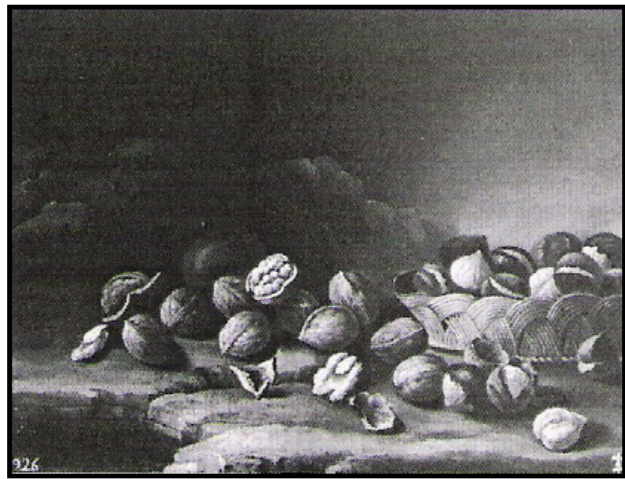
Lám. 84. G. Nani. *Dos pedazos de atún*  
(Patrimonio Nacional)



Lám. 85. G. Nani. *Lonchas de jamón*  
(Patrimonio Nacional)



Lám. 86. G. Nani. *Plato de moluscos*  
(Patrimonio Nacional)



Lám. 87. G. Nani. *Cesto de frutos secos*  
(Patrimonio Nacional)



Lám. 88. G. Nani. *Unas costillas de vaca*  
(Patrimonio Nacional)



Lám. 89. G. Nani. *Cestillo de flores*  
(Patrimonio Nacional)







**Lám. 90. G. Nani. *Cestillo de flores*  
(Patrimonio Nacional)**



**Lám. 91. G. Nani. *Cestillo de flores*  
(Patrimonio Nacional)**



**Lám. 92. G. Nani. *Cestillo de flores*  
(Patrimonio Nacional)**



**Lám. 93. G. Nani. *Paisaje con frutas*  
(Patrimonio Nacional)**



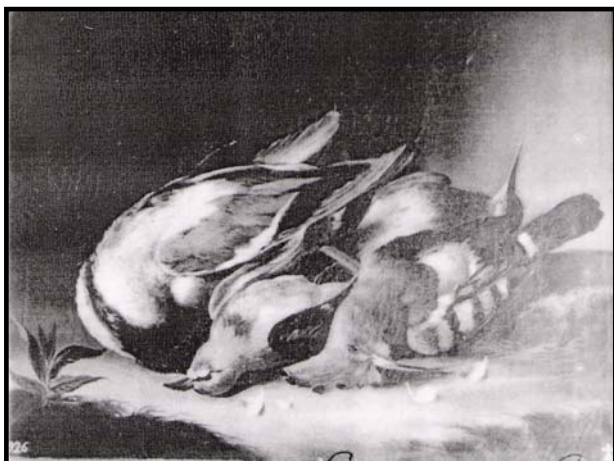
**Lám. 94. G. Nani. *Paisaje con sandía*  
(Patrimonio Nacional)**



**Lám. 95. G. Nani. *Paisaje con hortalizas*  
(Patrimonio Nacional)**



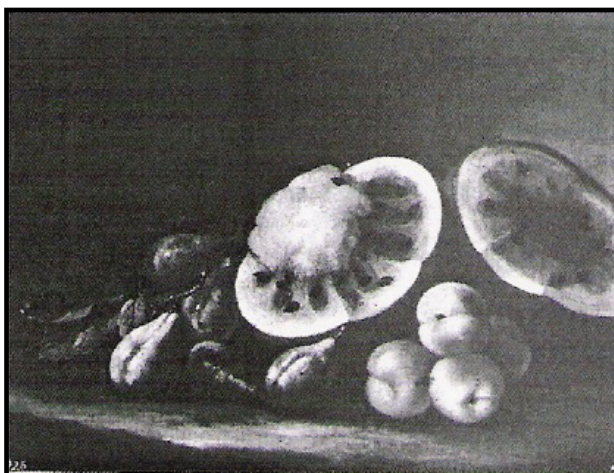




**Lám. 96. G. Nani. *Pájaros muertos*  
(Patrimonio Nacional)**



**Lám. 97. G. Nani. *Ánades muertas*  
(Patrimonio Nacional)**



**Lám. 98. G. Nani. *Sandía y frutas*  
(Patrimonio Nacional)**



**Lám. 99. G. Nani. *Granadas e higos*  
(Patrimonio Nacional)**



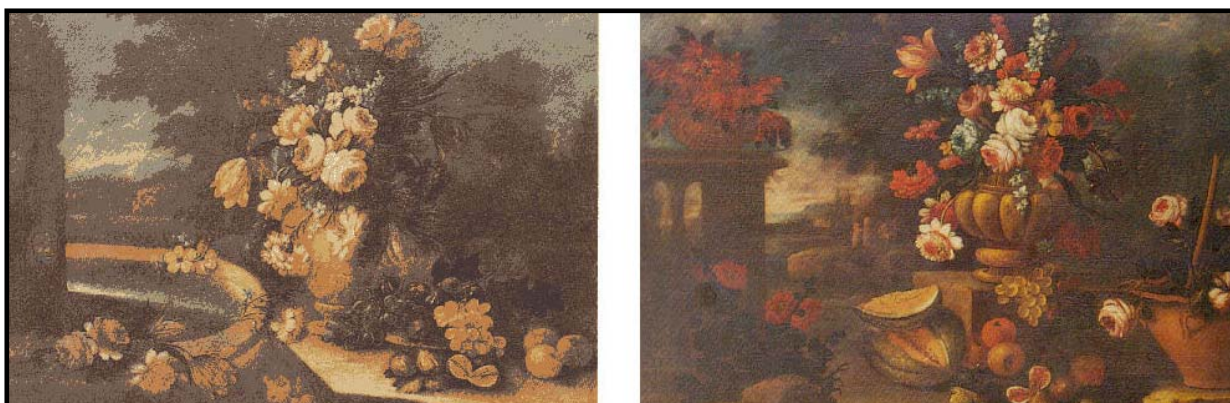
**Lám. 100. G. Nani. *Paisaje con hortalizas*  
(Madrid. Mercado anticuario)**



**Lám. 101. G. Nani. *Paisaje con hortalizas*  
(Madrid. Mercado anticuario)**







Lám. 102 a y b. G. Nani. *Jarrón de flores en un paisaje* (Pareja)  
(Madrid. Comercio artístico)



◀ Lám. 103. G. Nani. *Flores y frutas en un paisaje* (Madrid. Mercado anticuario)



Lám. 104. G. Nani. *Flores en un paisaje*  
(Madrid. Mercado anticuario)▶



**Lám. 105. G. Nani. *Urna de piedra con flores* (Madrid. Mercado anticuario) ►**



**◄ Lám. 106. G. Nani. *Monumento funerario con flores* (Madrid. Mercado anticuario)**



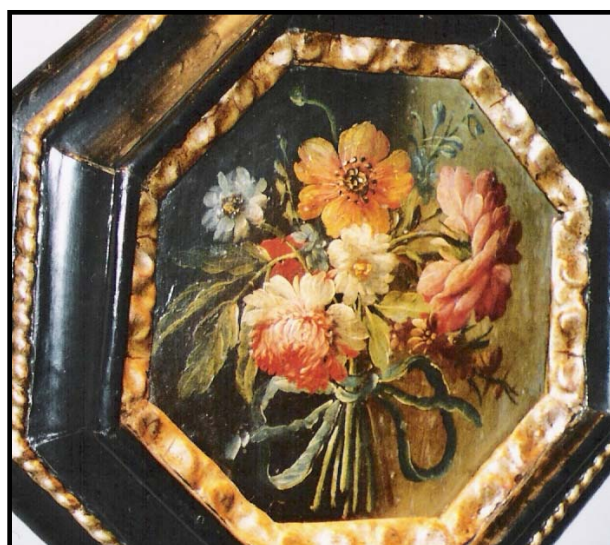


Lám. 107. G. Nani. *Ramillete de flores*  
(Madrid. Mercado anticuario) ►



◀ Lám. 108. G. Nani. *Ramillete de flores* (Madrid.  
Mercado anticuario)

Lám. 109. G. Nani. *Ramillete de flores* (Madrid.  
Mercado anticuario) ►





Lám. 110. M. Nani. *Carne, Frutas, Pichones* (Madrid. Colección Fernando Durán)



◀ Lám. 111. M. Nani. *Aves muertas en un paisaje* (Valencia. Museo de Bellas Artes)

Lám. 112. M. Nani. *Bodegón de caza* (Patrimonio Nacional) ▶









◀ Lám. 113. M. Nani. *Bodegón de cocina* (Madrid. Colección privada)



Lám. 114. M. Nani. *Bodegón con cordero y Aves* (Madrid. Academia de San Fernando) ▶





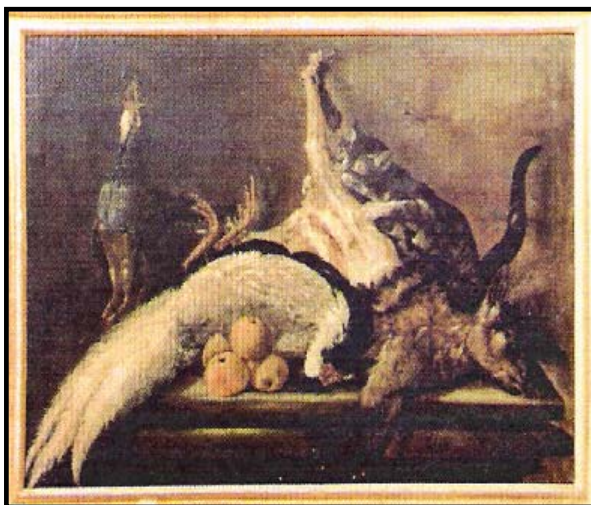
Lámina 115. M. Nani. *Bodegón de cocina con gato*  
(Madrid. Mercado anticuario)



Lám. 116. M. Nani. *Caza muerta con puñal*.  
(Milán. Colección particular) ►







Lám. 117. M. Nani. *Un Gato comiendo un cabrito* (Patrimonio Nacional)



Lám. 118. M. Nani. *Gallinero* (Patrimonio Nacional)



Lám. 120. M. Nani. *Bodegón con cordero, conejos disputándose una paloma* (Patrimonio Nacional)►



◀ Lám. 119. M. Nani. *Un perro y un gato y un gallo* (Patrimonio Nacional)





Lám. 121. M. Nani. *Vendedor de aves con burro* (Patrimonio Nacional) ►



◄ Lám. 122. M. Nani. *Vendedor de caza y huevos* (Patrimonio Nacional)

Lám. 123. M. Nani. *Perdices en un paisaje* (Patrimonio Nacional) ►









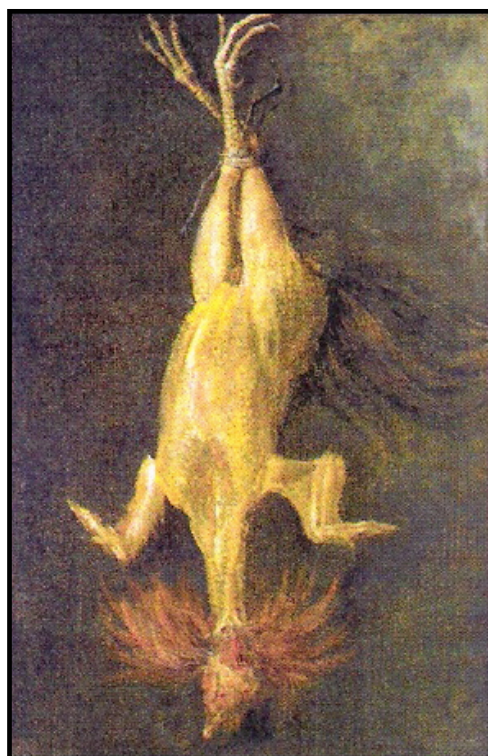
Lám. 124. M. Nani. *Bodegón de caza*  
(Madrid. M. del Prado)



Lám. 125. M. Nani. *Bodegón de caza*  
(Patrimonio Nacional)



Lám. 126. M. Nani. *Bodegón de caza*  
(Patrimonio Nacional)

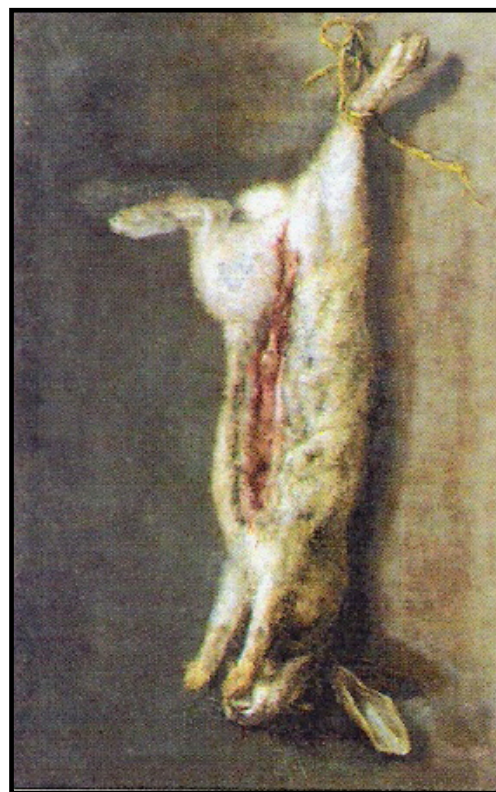


Lám. 127. M. Nani. *Gallo muerto*  
(Patrimonio Nacional)





Lám. 128. M. Nani. *Conejo muerto* (Patrimonio Nacional) ►



◄ Lám. 129. M. Nani. *Una liebre y varias aves muertas* (Madrid. Museo del Prado)



Lám. 130. M. Nani. *Bodegón de caza* (Madrid. Museo del Prado) ►



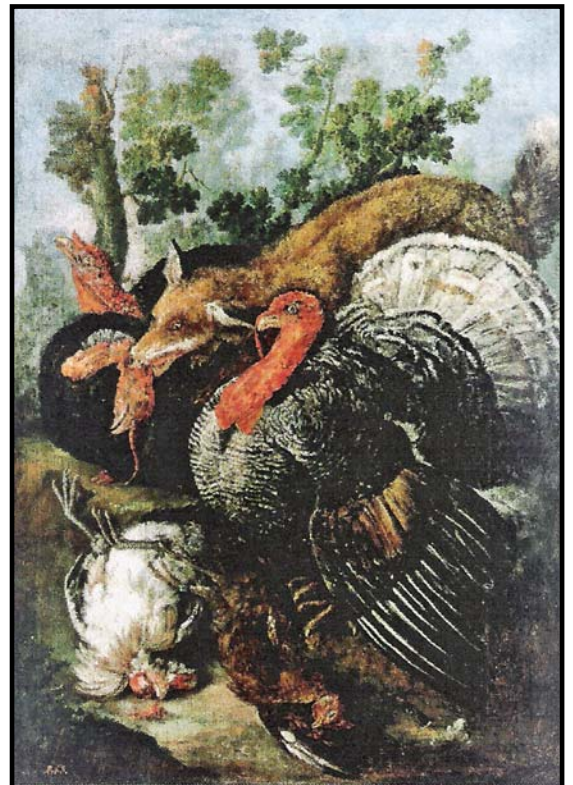




**Lámina 131. M. Nani. *Gatos asaltando una jaula de perdices* (Argentina. Colección particular) ►**



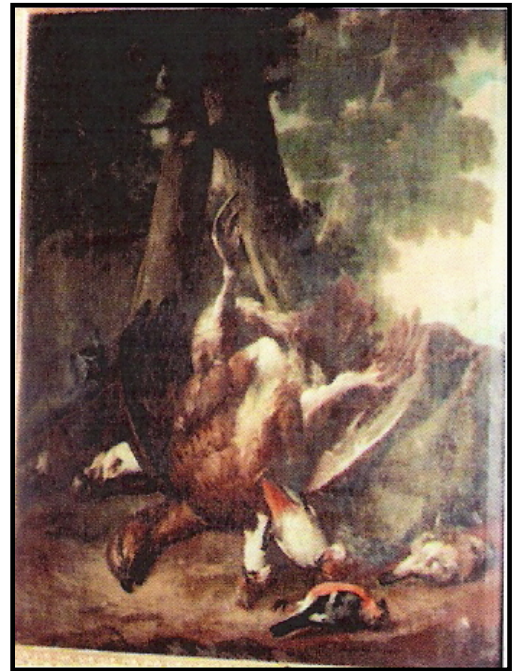
**◄ Lámina 132. M. Nani. *Un perro destrozando una jaula de codornices* (Madrid. Museo del Prado)**



**Lám. 133. M. Nani. *Una zorra devorando Aves* (Madrid. Museo del Prado) ►**



Lám. 134. M. Nani. *Bodegón de caza* (Patrimonio Nacional) ►



◀ Lám. 135. M. Nani. *Bodegón de caza* (Colección particular)

Lám. 136. M. Nani. *Florero con frutas en un paisaje* (Madrid. Col. particular) ►



◀ Lám. 137. M. Nani. *Jarrón clásico y cestillo de flores en un paisaje* (Madrid. Col. particular)



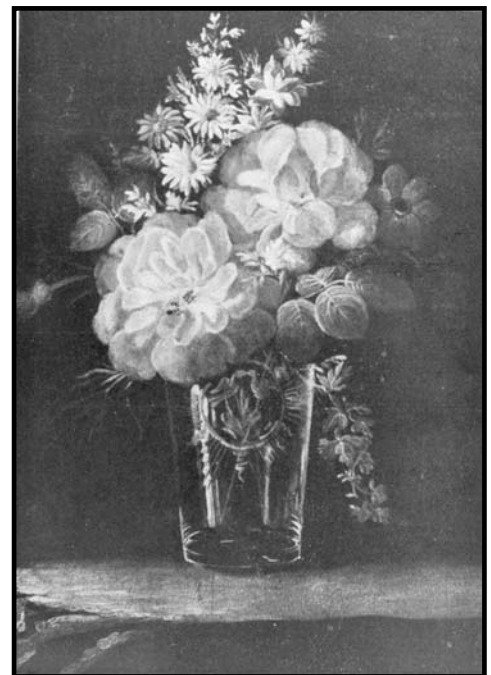


Lám. 138. L. Paret. *Ramillete de flores* (Madrid. Museo del Prado) ►



◄ Lámina 139. L. Paret. *Vaso con flores* (Madrid. Col. particular)

Lám. 140. L. Paret, *Florero* (Madrid, Col. particular) ►



◄Lám. 141. L. Paret, *Quod Libet* (Madrid, Col. particular)



Lám. 142. J. P. Peralta. *Bodegón de merienda* (Madrid. Academia de San Fernando) ►



◄Lám. 143. J. P. Peralta. *Cazador dormido* (Patrimonio Nacional)

Lám. 144. J. P. Peralta. *Bodegón con un bol de porcelana, natillas, almirez y huevo escalfado* (Col. particular) ►





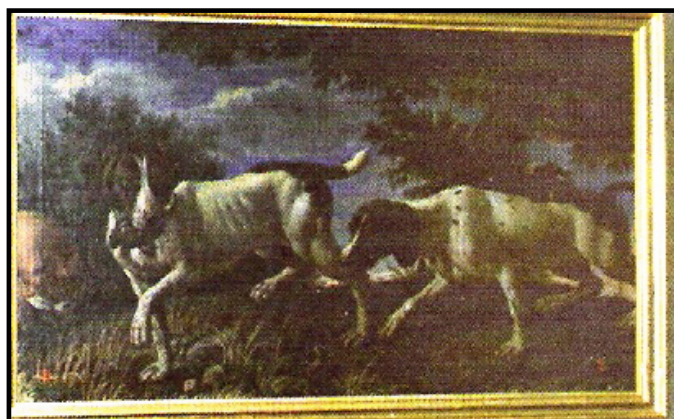


Lám. 145. A. Procaccini, *Muchacha pelando perdices* (Patrimonio Nacional) ►



◄ Lám. 146. D. M. Sani, *Riña de avutardas* (Patrimonio Nacional)

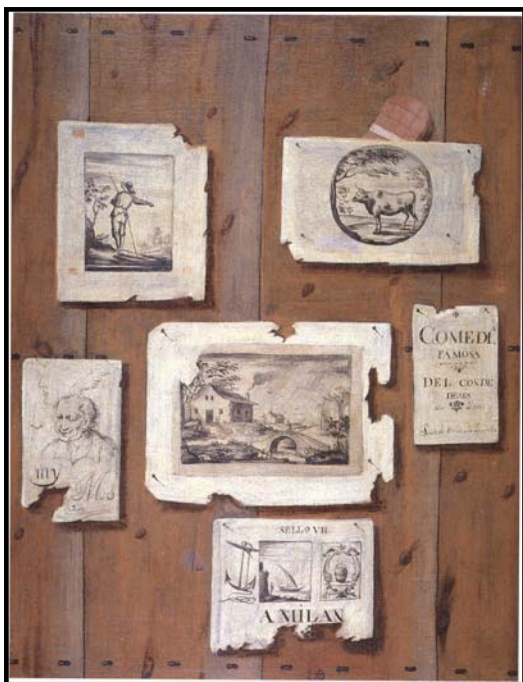
Lám. 147. D. M<sup>a</sup>. Sani, *Perros* (Patrimonio Nacional) ►







Lám. 148. P. Acosta. *Trampantojo* (Sevilla. M. de Bellas Artes) ►



◄ Lám. 149. P. Acosta. *Trampantojo* (Sevilla. M. de Bellas Artes)



Lám. 150. P. Acosta. *Trampantojo* (Madrid. Academia de San Fernando) ►





Lám. 151. P. Acosta. *Trampantojo*  
(Madrid. Academia de San Fernando) ►



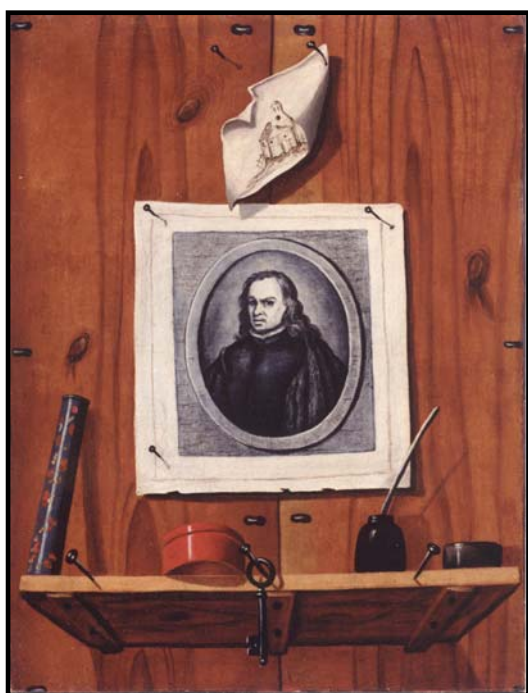
◄ Lám. 152. P. Acosta. *Trampantojo*  
(Madrid). Academia de San Fernando)



Lám. 153. Atrib. P. Acosta. *Trampantojo* (Patrimonio Nacional) ►



Lám. 154. Atrib. P. Acosta. *Trampantojo* (Madrid. Col. Hipola) ►



◄ Lám. 155. Atrib. P. Acosta. *Trampantojo* (Oviedo. Museo de Bellas Artes)

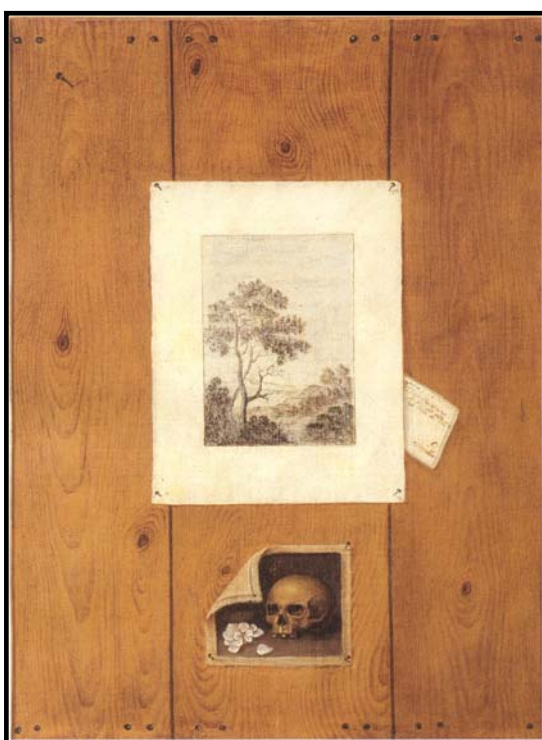


Lám. 156. Atrib. P. Acosta. *Trampantojo* ►





Lám. 157. Atrib. P. Acosta. *Trampantojo* ►



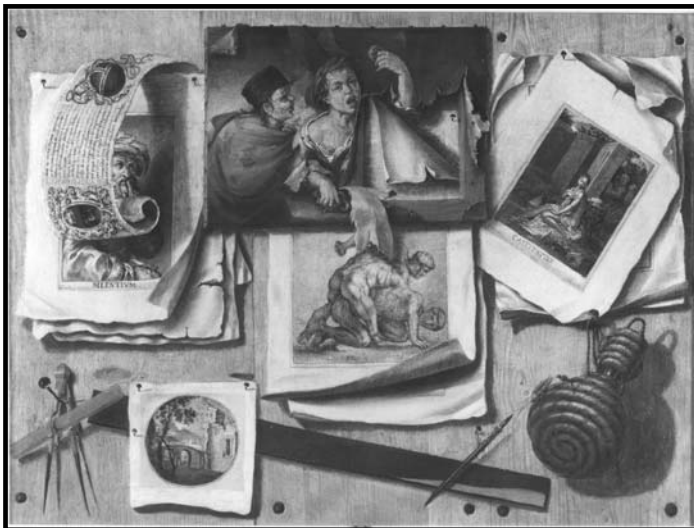
◄ Lám. 158. *Trampantojo* (Sevilla. M. de Bellas Artes)

Lám. 159. F. Gallardo. *Trampantojo*  
(Madrid. Col. particular) ►





Lám. 160. F. Gallardo. *Trampantojo*  
(Madrid. Col. particular) ►



◄Lám. 161. F. Gallardo. *Trampantojo* (Madrid.  
Col. particular)

Lám. 162. F. Gallardo. *Trampantojo*  
(Nueva York. The Hispanic Society of  
America) ►







Lám. 163. Atrib. F. Gallardo. *Trampantojo*.  
(Madrid, Col. particular) ►



◄ Lám. 164. Atrib. P. Acosta. *Trampantojo*  
(Madrid, Col. particular)

Lám. 165. C. López. *Trampantojo* (Madrid,  
Academia de San Fernando) ►





Lám. 166. B. G. Lorente. *Trampantojo*, (Madrid. Academia de San Fernando) ►



◀ Lám.167. B. G. Lorente, *Alacena* (Madrid. Academia de San Fernando)



Lám. 168. B. G. Lorente, *El Gusto* (Paris, M. Louvre) ►





Lám. 169. B. G. Lorente, *El Olfato*, Paris, M. Louvre) ►



◄ Lám. 170. B. G. Lorente, *Trampantojo* (EEUU, Col. particular) ►



Lám. 171. Circulo B. G. Lorente, *Trampantojo* (Madrid. Col. particular) ►





Lám. 172. J. Moreno. *Bodegón de frutas* (Madrid, Academia de San Fernando) ►



◄ Lám. 173. J. Moreno. *Bodegón de frutas* (Madrid, Academia de San Fernando) ►

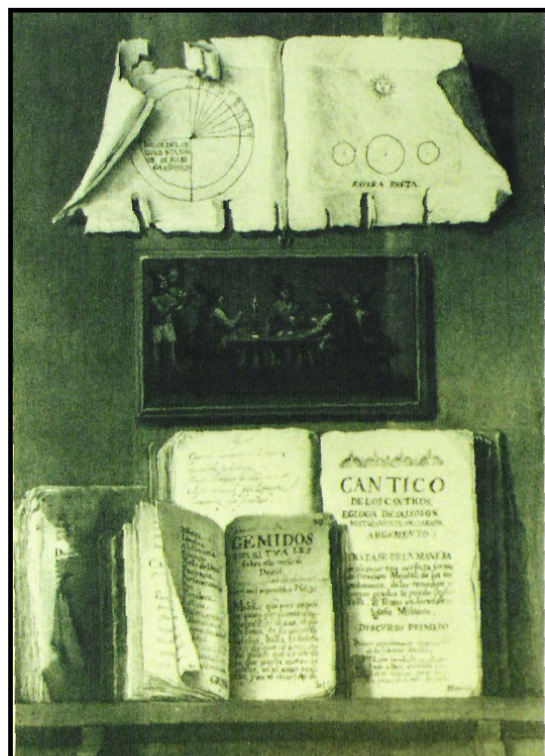


Lám. 174. J. Pereda, *Trampantojo* (Col. particular) ►





Lám. 175. J. Morales, *Trampantojo* (Escocia) ►



◄ Lám. 176. A. Pérez, *Jarrón de flores* (Col. particular)



Lám. 177. A. Pérez, *Jarrón de flores* (Col. particular) ►



Lám. 178. A. Pérez, *Guirnalda de flores con San Joaquín, Santa Ana y la Virgen niña* (Córdoba. Museo de Bellas Artes) ►



◄ Lám. 179. A. Pérez, *Guirnalda de flores con la Dolorosa* (Madrid. Mercado anticuario)

Lám. 180. A. Pérez, *Guirnalda de flores con El Salvador* (Madrid. Mercado anticuario) ►







Lám. 181. B. Espinós. *Flores en un paisaje con caza* (Madrid. Colección privada) ►



◄ Lám. 182. B. Espinós. *Florero* (Valencia. Museo de Bellas Artes)

Lám. 183. B. Espinós. *Florero en un paisaje* (Madrid. Colección privada) ►





Lám 184. B. Espinós. *Florero* (Madrid. Col. part.)►



◄ Lám. 185. B. Espinós. *Florero* (Madrid. Col. part.)

Lám. 186. B. Espinós. *Jarrón de flores en un paisaje* (Londres. Mercado anticuario) ►



◄ Lám. 187. B. Espinós. *Jarrón de cristal con flores* (Madrid. Mercado anticuario)



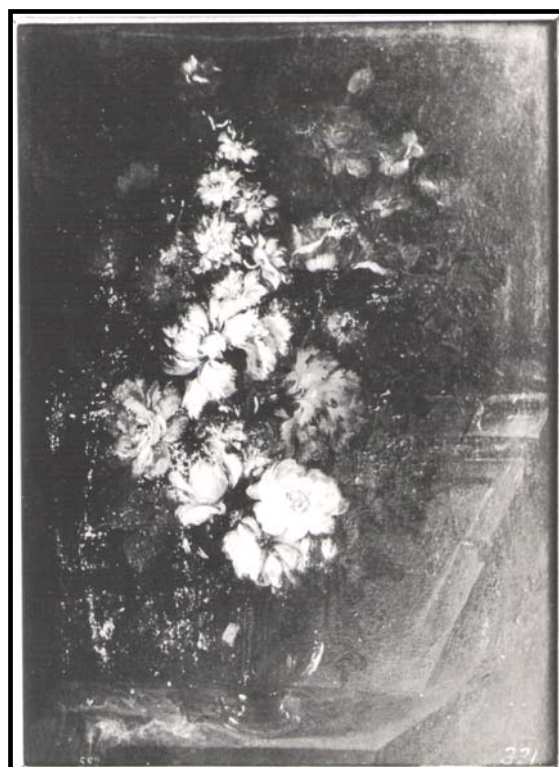


Lám. 188. B. Espinós. *Flores y vela* (Madrid. Museo del Prado)



◀ Lám. 189. B. Espinós. *Florero*. (Madrid. Museo del Prado)

Lám. 190. B. Espinós, *Florero* (Madrid. Museo del Prado) ▶





Lám. 191. B. Espinós. *Florero* (Madrid. Museo del Prado) ►



◄ Lám. 192. B. Espinós. *Florero* (Madrid. Museo del Prado)



Lámina 193. B. Espinós. *Florero* (Valencia. Colección Bancaja) ►





Lámina 194. B. Espinós. *Florero* (Valencia. Colección Bancaja) ►



◀ Lámina 195. B. Espinós. *Florero* (Mónaco. Col. privada)



Lám. 196. B. Espinós. *Florero* (Norfolk. The Chrysler Museum) ►



Lámina. 197. B. Espinós. *Florero en un paisaje* (Patrimonio Nacional) ►



◀ Lám. 198. B. Espinós. *Jarrón de flores*. (Barcelona Academia de San Jordi)



Lámina 199. B. Espinós. *Florero* (Valencia. Col. particular) ►







Lám. 200. B. Espinós. *Guirnalda con Mercurio y Atenea* (Madrid. Museo del Prado) ►



◄ Lám. 201. B. Espinós. *Guirnalda con cazador* (Valencia. Museo de Bellas Artes)

Lám. 202. B. Espinós. *Florero* (Patrimonio Nacional) ►



◄ Lám. 203. B. Espinós. *Florero* (Patrimonio Nacional)





Lám. 204. B. Espinós. *Flores con relieve y libro* (Londres. Mercado artístico) ►



◄Lám. 205. B. Espinós. *Flores y jarrón roto* (Londres. Mercado artístico)

Lámina 206. *Guirnalda con retrato de dama* (Madrid. Mercado artístico) ►







Lám. 207. B. Espinós. *Florero* (Patrimonio Nacional)►



◀ Lám. 208. B. Espinós. *Guirnalda con putti* (Patrimonio Nacional)



Lám. 209. B. Espinós. *Guirnalda con putti* (Patrimonio Nacional)





Lám. 210. B. Espinós. *Guirnalda*  
(Montpelier. Museo Fabre) ►

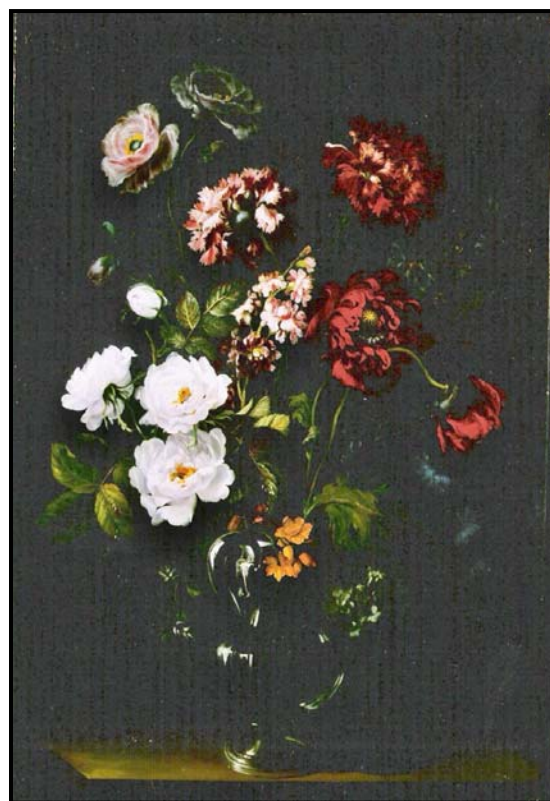


Lámina 211. B. Espinós. *Flores en un paisaje* (Mercado anticuario).





Lám. 212. B. Espinós. *Florero* (Madrid. Col. particular) ►



◄ Lám. 213. B. Espinós. *Florero* (Madrid. Col. particular)

Lámina 214. B. Espinós. *Flores en un paisaje* (Col. particular) ►





Lám. 215. B. Espinós. *Rama de azahar* (Barcelona Academia de San Jordi) ►



◄ Lám. 216. B. Espinós. *Rama de cerezo* (Madrid. Col. privada)

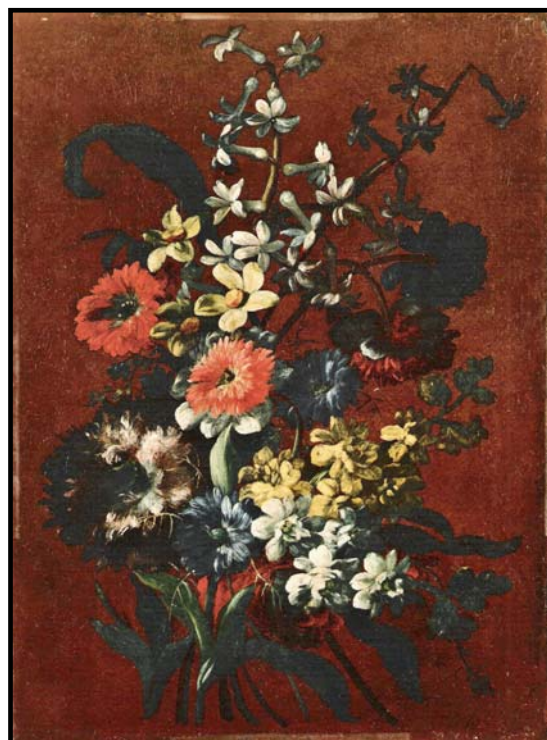


Lám. 217. B. Espinós. *Rama de membrillero* (Madrid Col. privada) ►





Lám. 218. B. Espinós. *Estudio de flores* (Col. particular) ►



◄ Lám. 219. B. Espinós. *Rama de cerezo* (Valencia. Academia de San Carlos)



Lámina 220. B. Espinós. *Flor de canario* (Valencia. Museo de Bellas Artes) ►



Lámina 221. J. Ferrer. *Canastilla con flores* (Col. particular) ►



◄ Lámina 222. J. Ferrer. *Jarrón con flores* (Col. particular)

Lám. 223. J. Ferrer. *Flores* (Barcelona. Col. particular) ►







Lám. 224. J. Ferrer. *Flores* (Barcelona. Col. particular) ►



◄ Lámina 225. J. Ferrer. *Flores* (Madrid. Comercio anticuario)

Lám. 226. J. Ferrer. *Flores*.





Lám. 227. J. Ferrer. *Flores*  
(Barcelona. Academia de San  
Jordi) ►



◄Lám. 228. J. Ferrer. *Florero*  
(Barcelona. Academia de San Jordi)

Lám. 229. J. Ferrer. *Florero*  
(Barcelona. Academia de San  
Jordi) ►







Lám. 230. J. Ferrer. *Florero* (Barcelona. Academia de San Jordi) ►



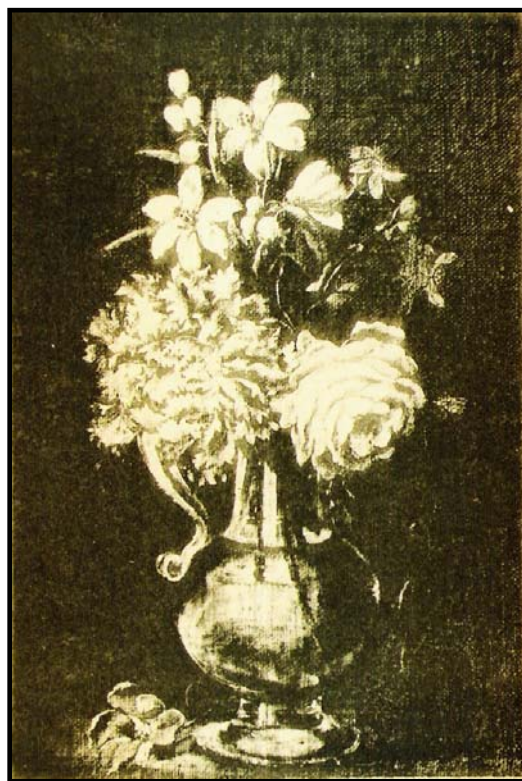
◄Lám. 231. J. Ferrer. *Adormideras* (Barcelona. Academia de San Jordi)

Lám. 232. J. Ferrer. *Flores y frutas* (Madrid. Col. particular) ►





Lám. 233. J. Ferrer. *Flores* (Madrid. Col. particular) ►



◄ Lám. 234. F. Lorente. *Bodegón de Granadas, pierna de cordero y peces* (Madrid. Col. particular)

Lám. 235. F. Lorente. *Cabeza de cordero, tocino, ajos y alcachofas* (Madrid. Col. particular) ►







Lám. 236. F. Lorente.  
*Manzanas, peras, repollo y zanahorias* ►



◄ Lám. 237. F. Lorente. *Bodegón de peces, granadas y alcachofas* (Col. privada)

Lám. 238. F. Lorente. *Bodegón de peces y verduras* (Col. privada) ►





Lám. 239. F. Lorente. *Bodegón de cocina con carne, pan, piñones y cebolletas* (Col. F. Boix) ►



◄Lám. 240. F. Lorente. *Bodegón de carne y peras*

Lám. 241. F. Lorente. *Bodegón de pescados y hortalizas* ►







Lám. 242. F. Lorente.  
*Bodegón de pollo y  
hortalizas* ►



◄Lám. 243. F. Lorente. *Bodegón  
con medio pollo y sandía*

Lám. 244. F. Lorente. *Bodegón  
de caza* (Madrid. Col. Abelló) ►





Lám. 245. F. Lorente. *Bodegón de caza* (Madrid. Col. Abelló) ►



◄Lám. 246. F. Lorente. *Plato de higos, melón y peras*

Lám. 247. F. Lorente. *Bodegón de peras, manzanas, melón y jazmín* ►







Lám. 248. F. Lorente. *Flores y plato de higos* ►



◄Lám. 249. F. Lorente. *Mujer vertiendo chocolate en una mancerina*

Lám. 250. F. Lorente. *Niño con plato de higos* ►





Lám. 251. F. Lorente.  
*Bodegón de cocina con niño,  
gallo y perro* ►



◄Lám. 252. F. Lorente. *Paisaje con un  
gallo*

Lám. 253. F. Lorente. *Melón, sandía, brevas  
y conejo* ►









◀ Lám. 254. J. B. Romero. *Bodegón de frutas y hortalizas (La Primavera)*

Lám. 255. J. B. Romero. *Bodegón de flores y alimentos (El Invierno)* ▶



◀ Lám. 256. J. B. Romero. *Bodegón con chuleta y asadura* (Pontevedra. Museo de Bellas Artes)



Lám. 257. J. B. Romero. *Florero* (Madrid. Comercio anticuario) ▶





Lám. 258. J. B. Romero. *Florero*. (Madrid. Academia de San Fernando) ►



◄Lám. 259. J. B. Romero. *Florero* (Madrid. Academia de San Fernando)

Lám. 260. J. B. Romero. *Florero* (Madrid. Col. particular) ►



◄Lám. 261. J. B. Romero. *Florero* (Madrid. Col. particular)





Lám. 262. J. B. Romero. *Florero* (Madrid. Col. part) ►



◄Lám. 263. J. B. Romero. *Flores* (Patrimonio Nacional)

Lám. 264. J. B. Romero. *Florero en un jardín* (Raleigh. The North Carolina Museum) ►







Lám. 265. *Florero*. J. B. Romero (Raleigh. The North Carolina Museum) ►



◄Lám. 266. J. B. Romero. *Flores* (Madrid. Col. particular)



Lám. 267. J. B. Romero. *Dulces y Botella de Vino* (Raleigh. Museo de North Carolina) ►





Lám. 268. J. B. Romero. *Servicio de Chocolate y fresas* (Raleigh. Museo de North Carolina) ►



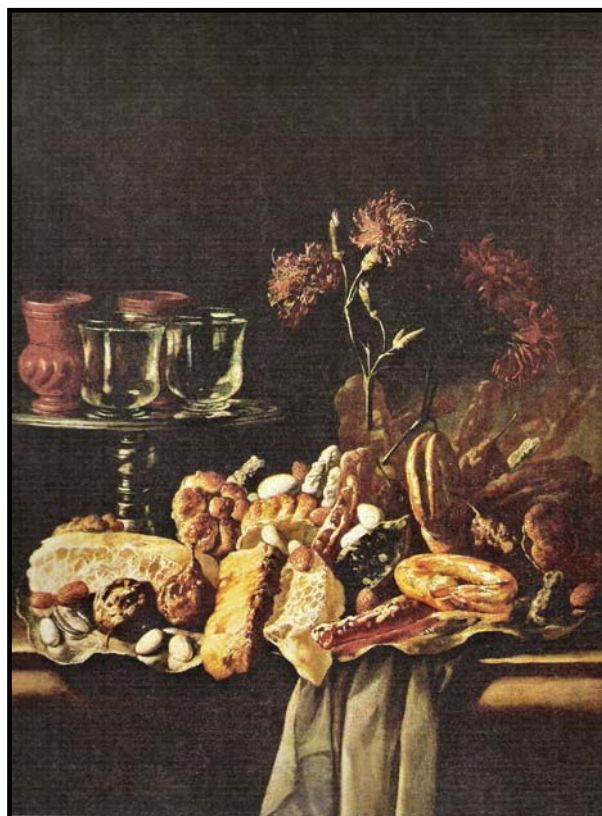
◄Lám. 269. J. B. Romero. *Bodegón de dulces* (Madrid. Col. Benavides)

Lám. 270. J. B. Romero. *Bodegón de Pescado y legumbres* (Madrid. Col. Benavides) ►





Lám. 271. J. B. Romero. *Bodegón de dulces y claveles* (Williamstown) ►



◄Lám. 272. J. B. Romero. *Bodegón de merienda* (Bilbao. Museo de Bellas Artes)

Lám. 273. J. B. Romero. *Bodegón con carne, pan, zanahorias, botella y copa* ►









Lám. 274. J. B. Romero. *Servicio de chocolate* ►

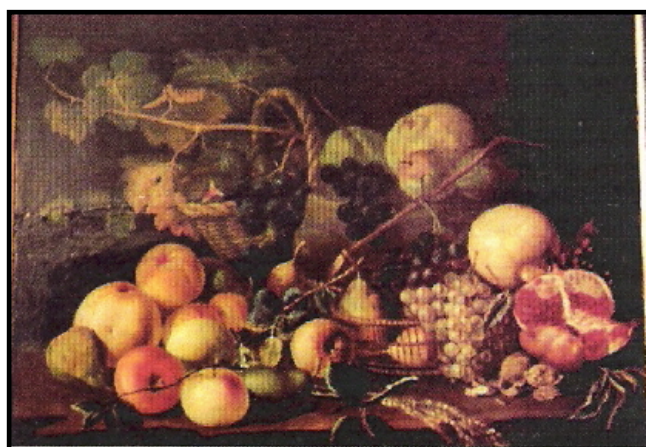


Lám. 275. J. B. Romero. *Bodegón de hortalizas* (Patrimonio Nacional)





Lám. 276. J. B. Romero. *Bodegón de frutas*  
(Patrimonio Nacional) ►



◄Lám. 277. J. B. Romero. *Bodegón de frutas*  
(Patrimonio Nacional)

Lám. 278. J. B. Romero. *Guirnalda con perdices*  
(Patrimonio Nacional) ►







Lám. 279. F. Cabañes, *Bodegón de caza y fruta* (Madrid. Col. particular) ►



◄ Lám. 280. F. Cabañes, *Bodegón de caza y fruta* (Madrid, Col. particular)

Lám. 281. S. Molet, *Jarrón de cristal con flores* (Barcelona, Academia de San Jordi) ►





Lám. 282. S. Molet, *Flores en un paisaje*  
(Barcelona, Academia de San Jordi) ►



◄Lám. 283. S. Molet, *Jarrón y cestillo de flores*  
(Barcelona, Academia de San Jordi)



Lám. 284. S. Molet, *Florero* (Barcelona.  
Academia de San Jordi)



Lám. 285. S. Molet, *Florero* (Barcelona.  
Academia de San Jordi)





Lám. 286. S. Molet, *Florero* (Barcelona. Academia de San Jordi) ►



◄Lám. 287. S. Molet, *Florero* (Barcelona. Academia de San Jordi)

Lám. 288. S. Molet, *Florero* (Barcelona. Academia de San Jordi) ►



◄Lám. 289. S. Molet, *Florero* (Barcelona. Academia de San Jordi)



Lám. 290. C. Vilella, *Aguilucho sobre langosta* (Madrid, Academia de San Fernando) ►



◄ Lám. 291. C. Vilella, *Garza Real* (Madrid, Academia de San Fernando).



Lám. 292. C. Vilella, *Zarapito* (Madrid, Academia de San Fernando) ►







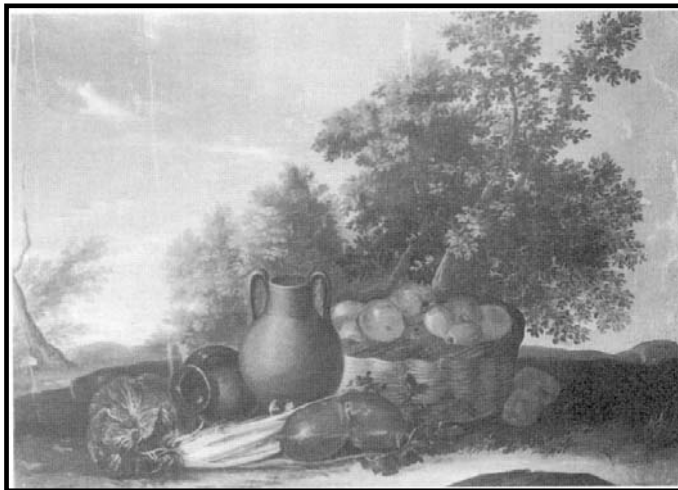
Lám. 293. J. Martorell, *Guirnalda de flores* (Col. particular).▶



◀Lám. 294. J. Martorell, *Guirnalda de flores* (Col. particular).



Lám. 295. G. A. Aguirre. *Perro y gato* (Madrid. M. del Prado) ►



◄Lám. 296. G. A. Aguirre. *Bodegón de hortalizas* (Madrid. M. del Prado)

Lám. 297. G. A. Aguirre. *Bodegón de caza* (Madrid. M. del Prado). ►



◄Lám. 298. G. A. Aguirre. *Pertrechos de cazador* (Madrid. Col. Stuyck)







Lám. 299. G. Anglois. *Bodegón de caza y perros perdigueros* (Col. L. Stuyck)



Lám. 300. G. Anglois. *Bodegón de frutas, aves y flores* (Col. L. Stuyck)



Lám. 301. G. Anglois. *Bodegón de caza* (Col. L. Stuyck)



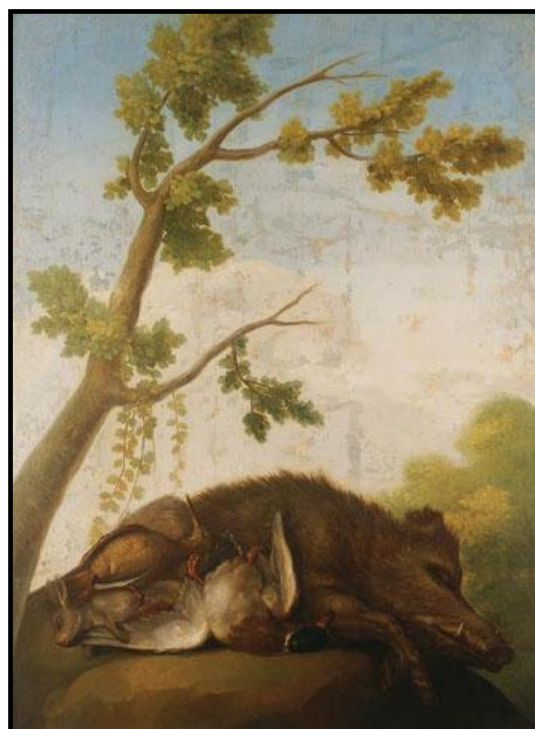
Lám. 302. G. Anglois. *Bodegón de caza* (Col. L. Stuyck)



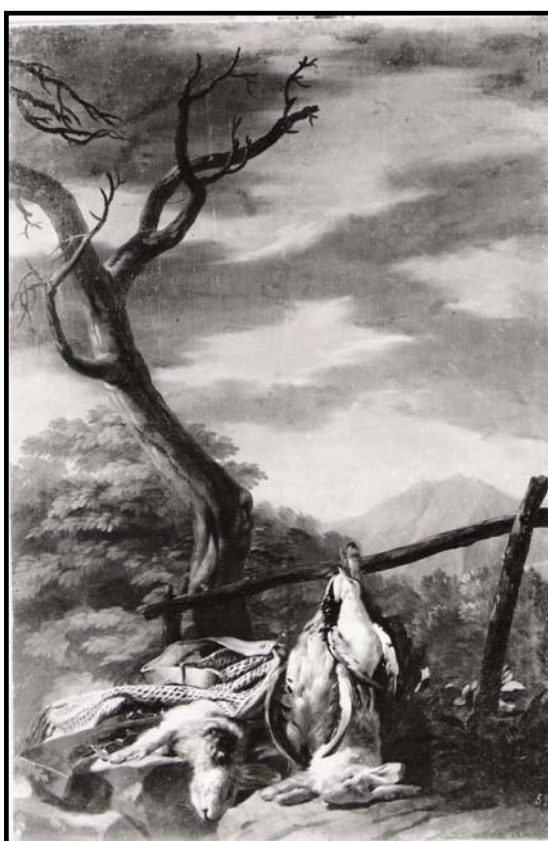
Lám. 303. G. Anglois. *Bodegón de caza*



Lám. 304. R. Bayeu. *Jabalí muerto* (Madrid. Col. privada)►



◄ Lám. 305. J. Castillo. *Bodegón de caza* (Madrid. M. del Prado)



Lám. 306. J. Castillo. *Bodegón de caza* (Col. particular)►

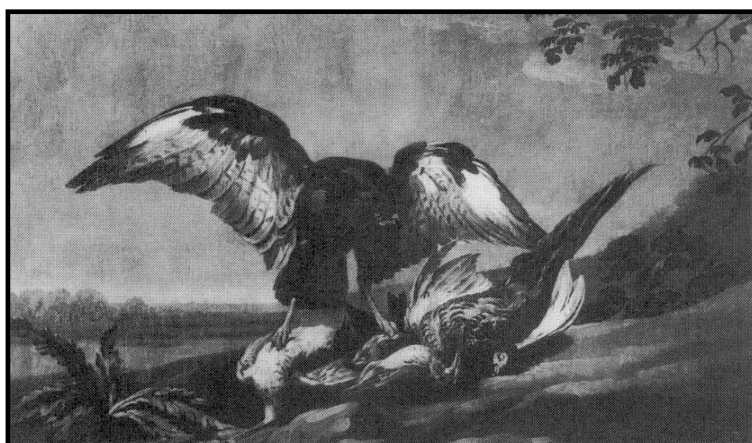








Lám. 307. J. Castillo. *Zorro conejo y gato* (Madrid. M. del Prado)



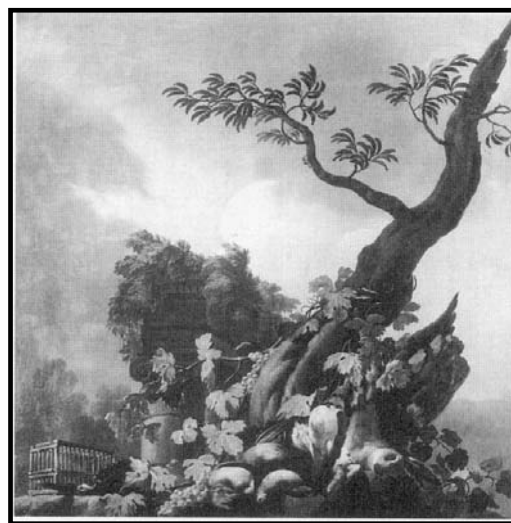
Lám. 308. J. Castillo. *Milano sobre aves muertas*  
(Madrid. Col. Stuyck)

Lám. 309. J. Castillo. *Milano y ánades.* (Madrid. Col. Stuyck) ►





Lám. 310. J. Castillo. *Bodegón de caza* (Madrid. Museo del Prado) ►



◀ Lám. 311. J. Castillo. *Cacería de venado* (Madrid. M. del Prado)



Lám. 312. M. Nani, *Bodegón de caza* (Madrid. M. del Prado) ►





Lám. 313. M. Nani. *Bodegón de caza* (Madrid. M. del Prado) ►



Lám. 314. M. Nani. *Bodegón de caza* (Madrid. Col particular)



Lám. 315. M. Nani. *Bodegón de caza* (Madrid. M. del Prado)





**Lám. 316. M. Nani. *Cacería de osos y ciervo*  
(Madrid. Museo del Prado)**



**Lám. 317. M. Nani. *Cacería del jabalí*  
(Madrid. Museo del Prado)**



**Lám. 318. M. Nani. *Cacería del leopardo*  
(Madrid Museo del Prado)**



**Lám. 319. M. Nani. *Cacería de venados*  
(Madrid. Museo del Prado)**







Lám. 320. M. Nani. *Cacería de lobo y venado* (Madrid. M. del Prado)



Lám. 321. M. Nani. *Cacería de ciervos* (Madrid. M. del Prado)

Lám. 322. M. Nani. *Pertrechos de cazador y aves muertas* (Tapiz, Patrimonio Nacional) ►



Lám. 323. M. Nani. *Bodegón de caza* (Tapiz, Patrimonio Nacional)



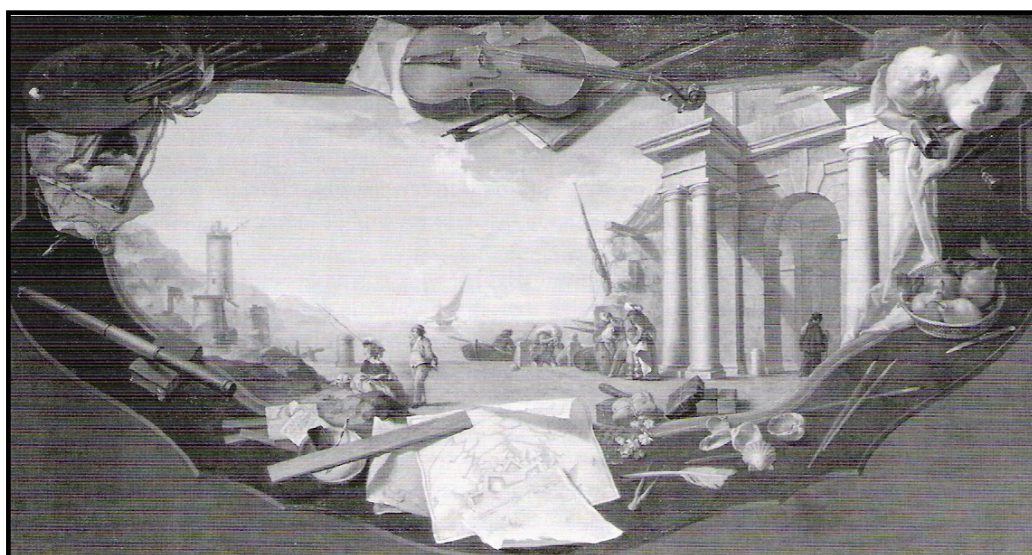
Lám. 324. M. Nani. *Bodegón de caza* (Tapiz, Patrimonio nacional)







Lám. 325. C. J. Flippart. *Trampantojo* (Col. L. Navarro)



Lám. 326. C. J. Flippart. *Trampantojo* (Madrid. Museo del Prado)



Lám. 327. C. J. Flippart. *Trampantojo* (Madrid. Museo del Prado)







Lám. 328. C. J. Flippart. *Trampantojo* (Madrid. Museo del Prado)



Lám. 329. C. J. Flippart. *Trampantojo* (Madrid. Museo del Prado)

Lám. 330. Buen Retiro. *Enfriador de copas* (Madrid. Museo Arqueológico Nacional)





**Lám. 331. Buen Retiro. *Platillo* (Madrid. Museo Arqueológico Nacional)**



**Lám. 332. Buen Retiro. *Jarrón* (Madrid. Museo Arqueológico Nacional)**

**Lám. 333. Buen Retiro. *Jarrón* (Madrid. Museo Arqueológico Nacional)**







Lám. 334. Buen Retiro. *Jarrón*  
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional)



Lám. 335a. Buen Retiro. *Platillo con bodegón de caza*  
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional)

Lám. 335b. Buen Retiro. *Jarra con escena de caza*  
(Madrid. Museo Arqueológico Nacional)

